mario litwin

le film et sa musique

création - montage

romillat

Collection Consonances

déjà paru

RICHARD CROSS LA VOIX DÉVOILÉE

à paraître

ROLAND MANCINI L'ART DU CHANT

REMERCIEMENTS :

L'AUTEUR TIENT À EXPRIMER
SA GRATITUDE A LA SOCIÉTÉ
DES AUTEURS ET COMPOSITEURS
DRAMATIQUES, AUX JEUNESSES
MUSICALES DE FRANCE,
JEAN-BERNARD CHUDEAU
ET À ÉVELYNE LEGUY POUR
LEUR AIDE PRÉCIEUSE.

© texte et illustrations, éditions romillat, Paris 1992.
Enoch & Cie pour Les feuilles mortes, 1957. MCA *Caravelle* pour la partition de Lawrence d'Arabie.

mario litwin

le film
et sa musique

création • montage

romillat

s o m m a i r e

PREFACE……..6

INTRODUCTION…..……9

CHAPITRE 1 :
L'ASPECT
CINÉMATOGRAPHIQUE

De la musique ? Pour quoi faire ?…....13
Les origines……...13
Valeur esthétique et fonction dramatique……14
Musique du répertoire, musique originale, musique au mètre……15

Le cinéma illusion……....18
Le dialogue image-musique…..20
Redondance, contraste, synthèse……21
La provenance sonore……22

CHAPITRE 2 :
L'ASPECT MUSICAL

Les éléments traditionnels de la musique.....27
La mélodie……..……28
L'harmonie……..……28
Le rythme……..29
Le timbre……...29
Tonalisme et atonalisme……30

Les ressources dramatiques de la musique.....32
Le climat……...32
La présence……...32
La transparence…….35
Masse ou densité……..….37
Puissance réelle et puissance dramatique…….38

Les ressources musicales évocatrices d'images.....39
Les registres primaires……...39
Les timbres……39
Le matériau……42
Le registre……..43
Le découpage mélodique……...44
Conclusion, suspension et neutralité….……...48
Le contrepoint……49

CHAPITRE 3 :
LA MUSIQUE EN ACTION

Thèmes, rythmes et images.....53
Leitmotiv et déclinaison……53
Rythme musical et rythme cinématographique……...55
La musique minimale……56
La déformation temporelle……57
Le décalage rythmique……..58

Les effets pervers.....60
Le déplacement de la provenance……61
L'effet musique d'ambiance…..62
L'effet clip…….64

CHAPI'ITRE 4 :
LES OUTILS

Les outils traditionnels.....69
Le grand orchestre…….72
Petite formation ou groupe de chambre……72
Le soliste……73

Les instruments électroniques.....75
Le synthétiseur……..75

Le paysage actuel……..77
Le synthétiseur dans la musique de film…….79
Le mode mixte……...80

Théorie de l'orchestre.....81

CHAPITRE 5 :
LA FONCTION DRAMATIQUE

Le discours musical 91
Le discours mélodique……..94
A la manière de.... ……...100

La conduite.....102
La structure……..102
L'unité thématique……...103
L'action……103
Le générique……104
Les sons du silence……..107
L'économie thématique……...108

Le montage de la musique.....110
L'intervention……...110
Le repli…….111
Correspondance et synchronisme……...113
Les liens……115
Le double tracking…..……..121
La musique pour le petit écran….……123

A titre d'exemple.....126
Analyse de la partition d'un film : Lawrence d'Arabie……126

CHAPITRE 6 :
LE COMPOSITEUR ET SON TRAVAIL

Le compositeur dramatique.....137
La communication entre scénariste, réalisateur et composteur.....149
Compositeur artisan et compositeur magister……..149
A quel moment le compositeur doit-il entrer en action ?……...150

La musique est-elle un langage universel ?.....155
Au fait ! La musique est-elle vraiment un langage ?……..155
Sensibilité, communication, conditionnement culturel…….160

L'aspect technique.....162
Le laboratoire de musique de film…….164
L'enregistrement multipistes.169
Inspiration, improvisation et méthode……...171
L'enregistrement horizontal….174
L'enregistrement vertical…….176
Quelques conseils……178
Le mode mixte ……179

ANNEXE……182
FILMOGRAPHIE……..184
BIBLIOGRAPHIE…….186
GLOSSAIRE……..187

prèface

Le livre de Mario Litwin vient au moment opportun, au moment où le cinéma, mais aussi la télévision dans une moindre mesure, reprennent conscience de l'importance de la musique dans la composition de la bande-son.

La complexité de l'équation à résoudre entre les divers créateurs d'un film pour le cinéma, et en l'espèce du compositeur de la musique parmi ses complices et co-créateurs, est remarquablement analysée dans ce livre. Toutes les questions s'y trouvent posées, et beaucoup de réponses y sont apportées ou suggérées. Ce livre est soutenu par ambition de prendre la mesure de la complexité du rôle historique, technique, esthétique et sociologique de la musique dans les oeuvres audio–visuelles, en refusant les facilités de la simplification.

Après le temps du "muet", époque à la fois prestigieuse et modeste où fut exploré un nouveau mode de communication, de distraction et peu à peu de véritable création artistique, le temps du "parlant" non seulement n'a pas écarté la musique, mais a pris conscience de son apport essentiel.

L'histoire du cinéma et l'histoire de la musique vont se croiser, agir l'une sur l'autre de multiples façons.

Ainsi, la rencontre du film noir avec le jazz a inspiré aux cinéastes de nouvelles audaces au montage, au cadrage...

A l'inverse, le développement des techniques de montage et de manipulation de la bande-son des films a probablement offert de nouveaux moyens de création et ouvert de nouvelles pistes à certains musiciens contemporains.

L'évolution historique de la musique a paru à certains découler directement de l'évolution des techniques instrumentales et du traitement du son qu'elles imposent. Si ce point de vue est par trop simplificateur, il est toutefois largement illustré par le rôle que vont jouer le synthétiseur et la musique électronique, créant une telle illusion de moyens à la portée de tous, qu'il en résultera une abondante production où le meilleur va côtoyer le pire. Le meilleur étant la création de véritables courants et mêmes genres musicaux nouveaux.

Écrit par un musicien professionnel qui a travaillé avec les plus grands compositeurs de musiques de films américains contemporains, ce livre s'adresse à la fois aux professionnels du cinéma, aux musiciens intéressés par la composition pour le cinéma, ainsi qu'aux amateurs qui pourront y découvrir à quel degré le travail du musicien de films est spécifique, très lié aux techniques et à la syntaxe cinématographique, contraint par les modes de travail si particuliers des équipes cinématographiques.

Un rapprochement vient à l'esprit : le musicien face au cinéma n'est-il pas comme l'écrivain, également confronté à la difficulté d'ajuster son art et sa technique aux besoins spécifiques du cinéma, tant pour le scénario, où écrite, l’œuvre n'est encore qu'embryonnaire, que pour le dialogue, partie intégrante de l’œuvre audiovisuelle ?

Composer pour le cinéma implique de la part du musicien comme de la part de l'écrivain une sympathie pour cet art, un désir de s'intégrer au processus de co-création, une capacité à résoudre des contraintes souvent contraires à la logique de son art. Écrire la musique, comme écrire le dialogue d'un film, c’est pour le musicien, comme pour l'écrivain, soumettre leur art à des exigences nouvelles mais fé-

condes : privé de parties musicales ou de dialogues de qualité, le film s'effondre.

Je ne voudrais pas conclure sans faire mention du cinéma documentaire, et particulièrement du documentaire animalier qui a été longtemps ma spécialité de musicien (sinon de banquier). Il ne fait pas appel au dialogue, mais au commentaire et même parfois s'en passe. Il demande à la musique de jouer un rôle assez différent de celui qu'appelle la fiction. Le documentaire animalier recèle de nouvelles et grandes complexités avec une image peut-être plus « purement » image, instaurant avec le monde de la nature une relation complexe, dans une oeuvre dont la structure, le rythme et où la possible identification du spectateur sont si particuliers...

On n'en doute pas en refermant le livre de Mario Litwin ; l'histoire du cinéma et celle de la musique, continueront d'évoluer en s'influençant, au prix de l'effort de renouvellement imposé aux compositeurs de musique de filins, pour le plus grand bonheur des plus exigeants cinéphiles comme les plus modestes amateurs de cinéma.

GEORGES PROST
Directeur Général de l'Institut
pour le Financement du Cinéma
et des Industries Culturelles

introduction

Ce livre est le résultat de nombreuses années de travail, de recherches et d'expérimentations dans le domaine de la musique dramatique. Il s'adresse au cinéaste et au musicien, débutant ou chevronné, mais aussi au cinéphile averti qui souhaite comprendre l'importance et le rôle de la musique dans un film.

Nous avons voulu offrir au cinéaste un outil qui lui permette de mieux communiquer avec ses partenaires compositeurs.

Au musicien, souvent trop polarisé par la valeur esthétique de la musique, nous avons voulu démontrer la nécessité de savoir y renoncer lorsqu'il s'agit de favoriser la fonction dramatique.

A tous les deux, notre intention aura été de montrer combien l'univers musical est plus riche en ressources dramatiques qu'on ne le croit, tout en soulignant la nécessité de développer un langage commun qui facilite la communication inter-professionnelle.

L'enjeu d'un tel ouvrage sur la musique de film n'est pas sans risque. Il s'agit de parler au cinéaste du travail du musicien et musicien du travail du cinéaste. La nature différente de ces deux univers est à la base de ce manque fréquent de communication entre ces deux professions qui, bien que travaillant souvent ensemble, s'ignorent mutuellement sur le plan de la technique et de l'esthétique. Cinéastes et musiciens ne communiquent en effet que par l'idée qu'ils se font

musiciens ne communiquent en effet que par l'idée qu'ils se font chacun la profession de l'autre.

Ceci peut se comprendre car il n'existe pas, actuellement, de langage spécialisé de la musique de film grâce auquel scénariste, metteur en scène et compositeur puissent dialoguer. Un discours clair exige des expressions bien définies. Sans tomber dans la création de néologismes, nous avons introduit de nouvelles expressions pour nommer certains sujets dont le flou conceptuel ne permettait, jusqu'à présent, qu'un contact approximatif.

Il existe dans l'univers musical des ressources délaissées par la musique de concert, qui ont une valeur inestimable dans un contexte dramatique. Ces ressources impliquent, dans notre classement, d'avoir recours à des concepts tels que ceux de "transparence", "présence", "densité", "déformation temporelle", "déplacement de la provenance" ou "musique minimale", pour n'en citer que quelques-uns ; ou encore de l'application pure et simple de phénomènes courants dans le cinéma, tels que l'effet Koulechov.

C'est ainsi que la musique possède une panoplie dont la symbiose avec l'image peut atteindre un pouvoir expressif capable de rendre tout dialogue superflu.

Et pourtant, on ne demande bien souvent au compositeur, même chevronné, que de créer une belle mélodie et de savoir ponctuer les passages dramatiques par une illustration redondante ou, dans un effort suprême d'imagination, contrastante...

Dans la musique dramatique, comme dans la musique en général, nous remarquons aujourd'hui, deux espèces de musiciens selon qu'ils aient découvert leur vocation avant ou après l'éclosion de l'ère informatique.

Ceux qui privilégient les techniques traditionnelles : pratique d'un instrument acoustique, connaissance de la Théorie de la musique,

Solfège, Harmonie, etc., et parfois des disciplines plus spécialisées telles que l'Orchestration ou la Direction d'orchestre.

Ceux qui n'ont, comme seul bagage, que leur élan créateur et dont les carences techniques sont compensées par l'utilisation experte qu'ils font des instruments électroniques actuels.

Que cela plaise ou non aux érudits, on ne peut nier l'évidence d'une réalité qui s'impose de jour en jour et qui ira en augmentant. Quatre-vingt-dix pour cent de la musique faite avec des moyens électro-acoustiques est composée par des créateurs, excellents techniciens et ingénieurs du son, dont la connaissance de la musique ne dépasse pas les acquis d'une tradition orale. Et pour cause, la machine prend de plus en plus en charge les tâches qui auparavant exigeaient des années d'étude et d'entraînement. Il ne faut cependant pas oublier que ce formidable pourcentage de pénétration est facilité par les modèles esthétiques en vogue, parfois trop simplistes qui, bien que constituant une porte d'accès encourageante pour un début de carrière, finissent par lasser le musicien non conformiste.

Le fossé existant entre les musiciens traditionnels et les nouveaux synthétistes ne cesse de s'accroître. Il existe pourtant un savoir-faire immense dans chaque domaine qui gagnerait à être partagé. Pour l'instant, peu nombreux sont ceux qui s'aventurent dans ce no man's land, mais nous espérons que la cassure disparaîtra au fil des années et que cet ouvrage donnera soif, aux uns de connaître les nouvelles technologies et, aux autres, d'approfondir les bases d'une connaissance indispensable pour leur évolution artistique.

Ainsi, une partie de ce travail est consacrée à l'exposition globale des outils acoustiques les plus courants (symphoniques, petites formations, solistes) et de leurs possibilités dramatiques, mais également des outils électroniques. Par rapport à ces derniers, nous avons considéré qu'il était inutile de s'attarder sur des descriptions détaillées au sujet de leurs caractéristiques ou de leur manipulation, l'évolution vertigineuse dont jouissent ces instruments ainsi que la disponibilité dans le commerce d'une littérature et d'une presse spéciali-

sée, ne justifie pas l'intégration dans ce livre de sujets aussi ponctuels qu'abondants.

Il en va de même pour tout ce qui concerne les aspects matériels du montage, découpage et synchronisation dont le lecteur non familiarisé pourra s'informer en consultant des ouvrages consacrés aux techniques du son, en assistant à des stages spécialisés ou, simplement, en ayant quelques heures d'entretien avec un monteur expérimenté.

Bien entendu, ce livre n'a pas la prétention d'enseigner à composer. Nous espérons que le musicien qui veut se lancer dans la voie dramatique a déjà une certaine expérience de la composition.

Cet ouvrage ne s'adressant pas exclusivement à des musiciens, nous avons pris soin de réduire au maximum les exemples nécessitant une certaine expérience de la lecture musicale. La plupart des illustrations musicales sont faites en utilisant une schématisation à la portée du non-initié dont les principes sont explicités dans le chapitre intitulé "Théorie de l'orchestre".

Hormis certains thèmes qui exigent une connaissance de la lecture musicale pour comprendre quelques exemples très spécialisés, le reste de cet ouvrage est accessible à tout lecteur possédant une culture musicale et cinématographique courante.

MARIO LITWIN
Paris, septembre 1992

Chapitre 1
L’aspect cinématographique

De la musique ?
Pour quoi faire ?

les origines

Dans les premières projections de cinéma, la musique était utilisée non pas pour participer au déroulement dramatique mais pour couvrir le bruit du projecteur et pour diminuer l'inconfort de certains spectateurs qui pouvaient se sentir mal à l'aise dans une salle obscure.

C’est au cours de ce type de séances que, très rapidement, les musiciens accompagnateurs découvrirent que la musique pouvait souligner les effets dramatiques du film et commencèrent à introduire, dans leurs improvisations, des comportements musicaux empruntés à l'opéra.

Un bref survol historique nous montre que, passé un premier temps d'improvisations confiées aux musiciens présents sur le site de la projection, un deuxième temps est venu dans lequel les films étaient accompagnés d'un "mode d'emploi" de la musique indiquant de quelle façon celle-ci devait être jouée durant la séance cinématographique. Plus tard de véritables partitions furent substituées à ces instructions. Le monde a dû attendre l'invention du cinéma parlant pour que l'insertion de la bande sonore en marge du support institue, enfin, avec I'image, un tout indissoluble et univoque.

Valeur esthétique et fonction dramatique

La musique, ainsi placée dans un contexte dramatique, s'est découvert une nouvelle vocation qui la démarque de la musique de concert. En plus de sa valeur esthétique reconnue, elle est capable, lorsqu'elle est placée dans un contexte approprié, opéra, théâtre ou cinéma, d'accomplir une fonction dramatique et d'agir sur l'esprit du spectateur en lui transmettant un certain type de messages. Des messages subtils, impossibles à recueillir par le biais du jeu dramatique, le dialogue ou le récit[♦]. Ce talent dramatique de la musique peut aller très loin car, s'adressant à l'émotion plus qu'à l'intellect, elle peut imprégner l'esprit du spectateur sans exiger de lui aucune attention, et agir ainsi directement sur un plan souterrain, sur son intuition, si ce n'est sur son inconscient.

Valeur esthétique et fonction dramatique sont, assez souvent, en contradiction et l'exercice de l'une ne peut se faire qu'au détriment de l'autre. Ce qui perturbe malheureusement assez souvent l'état des relations entre cinéastes et musiciens.

Nous verrons cependant qu'il existe des séquences où la priorité donnée à la valeur esthétique est possible et même nécessaire, et d'autres, rares, où valeur esthétique et fonction dramatique ne sont pas en conflit mais, au contraire, se renforcent mutuellement[♦].

♦ Un grand nombre de compositeurs de musique de film, même parmi les plus prestigieux, semble confondre valeur esthétique et fonction dramatique. Cette confusion est souvent cause de conflit avec les réalisateurs, car beaucoup ne comprennent pas que l'on puisse leur demander une musique sensiblement discrète et dont la beauté (ou d'autres valeurs traditionnellement reconnues) ne soit pas la qualité principale. Malgré le bien-fondé de cette demande qui accorde à la musique dramatique la raison principale de son existence, beaucoup d'essais ont été écrits par des compositeurs revendiquant le droit de la musique à une place prioritaire dans le film.

♦ En alternant les moments de présence intense et de discrétion maximale, cette action conjointe peut aller jusqu'à l'imprégnation subliminale, où la musique, sans passer par l'attention (et surtout pour cette raison) peut avoir une faculté d’évocation et un pouvoir dramatique insoupçonnés.

Musique du répertoire, musique originale, musique au mètre

La Musique originale (expression définissant une partition lorsqu'elle est composée spécialement pour un film) étant l'objet de ce livre nous ferons d'abord un court détour par les musiques non originales.

On peut trouver dans certains films l'inclusion d’œuvres musicales existantes au préalable dans le répertoire. Parfois une chanson à la mode prolonge sa durée de vie à travers un film qui en adopte le thème. Du côté des oeuvres "sérieuses" le metteur en scène qui insère dans son film une partition prestigieuse (de même que celui qui emprunte le scénario à une oeuvre littéraire célèbre) annonce par anticipation la couleur en s'octroyant par osmose une grande dose de respectabilité, que ce soit par identification avec le thème (Visconti - Mort à Venise), par sa récupération (Kubrick - L'odyssée de l'espace) ou par irrévérence (Hanna Barbera - Tom and Jerry).

Il s'agit là d'un choix spécial du réalisateur qui élabore un thème, un passage, un traitement cinématographique inspiré par la musique. Dans ce cas, la musique n'est pas composée pour la séquence, mais celle-ci est inspirée par la musique. La reconnaissance de la partition permet une assimilation facile et le public, lorsqu'il aime a priori la musique, est mieux disposé à accepter le film.

Un cas particulier de musique non originale est celui de la "Musique au mètre"[♦] utilisée dans des films à petit budget. Dans ce cas, la partition est extraite d'un catalogue proposé pur un éditeur. Les noms des albums disponibles "Musiques pour le suspense", "Musiques pour le sport et les informations", "Musiques pour l'aventure", etc., indiquent assez clairement à quelles fins elles sont destinées.

♦ Ce nom provient du fait qu'une redevance est payée en fonction du temps de musique, donc du métrage, utilise

Le confort d'utilisation apporté par la Musique au mètre à la"chaîne de montage audiovisuelle" est évident, mais le conformisme résultant des habitudes, ainsi que les contraintes de temps imposées par les plannings, n'incitent pas les habitués de cette pratique à se poser des questions sur une éventuelle théorie ou esthétique de l'illustration musicale, et rares sont ceux qui cherchent à exploiter au maximum la palette immense offerte par la musique au service de l'image.

Par ailleurs, ceux qui ont déjà vu travailler ensemble des réalisateurs et des musiciens ont pu constater que le dialogue n'est pas toujours aisé. Il est sûrement apaisant pour un metteur en scène d'éviter le contact avec un milieu professionnel avec lequel il n'existe pas de langage commun et dont il ne partage pas forcément les motivations-♦.
A cet égard, un catalogue de milliers de titres disponibles, où le réalisateur peut puiser à son gré sans se compromettre avec quiconque, est un gage d'indépendance ; ne parlons pas de l'économie et de la rapidité d'une telle méthode. Les titres sont à portée de la main, prêts à tourner.
Par ailleurs, un réalisateur n'a pas la certitude à cent pour cent qu'une musique le satisfera tant qu'elle n'a pas été essayée sur la
table de montage, et il est toujours difficile (et souvent coûteux) de refuser au dernier moment une partition que l'on a commandée spécialement pour un film♦.

♦ On ne saurait ignorer certains tandems réalisateur - compositeur réussis, tels que Fellini - Rota, Léone - Morricone, Truffaut - Delerue, Hitchcock - Hermann, Besson - Serra, Ielouch - Lai, etc. La relation entre les deux métiers est si complexe que lorsqu'un metteur en scène et un compositeur arrivent à s'entendre, leur manage artistique devient très sol [de et durable, d'autant que les éventuelles "infidélités" seront tri•s rares ci pas toujours probantes.

♦ En France, où la musique de film est rémunérée par la répartition des droits d'auteur après diffusion, il est de plus en plus fréquent que le risque économique d'un projet soit assumé par le compositeur. Celui-ci travaille, investit, engage des musiciens, finance un enregistrement qui doit être le plus achevé possible (l'intervention de l'éditeur ou des organismes accordeurs de subventions n'intervient que plus tard, en cas d'acceptation) afin le soumettre à l'approbation des décideurs. Il doit attendre que le film soit fini, vendu et diffusé avant de récupérer un seul centime. Le compositeur est très souvent un fabricant contraint à vendre sa production ; mais à la différence d'une entreprise industrielle, ayant milliers de clients potentiels, le compositeur, présentant un projet sur un thème, n'en a qu'un seul. Que deviennent donc les oeuvres refusées ? (la

En conclusion, bien que la "Musique au mètre" soit un produit, en l'état actuel de l'art, incomplet, elle n'en est pas moins, pour autant, efficace. Il ne faut pas croire, cependant, que son efficacité soit le résultat de recherches approfondies ou d'une intuition brillante des musiciens qui s'y consacrent. Loin de là, le vrai mérite de la symbiose entre image et son appartient au cinéma. C'est l'étonnant pouvoir d'adaptation de celui-ci qui, par sa malléabilité, est capable d'un mariage heureux avec la plupart des matériaux sonores, qu'il s'agisse de musique, de paroles ou de bruits.

réponse se trouve dans le chapitre 6). Dans les domaines de la peinture, l'architecture, ou la sculpture, il est fréquent, même de bon goût, que l'artiste exhibe des anciens projets non retenus dans un appel d’offres. Il n'en va pas (le même pour un compositeur car cela n'a jamais été très glorieux de diffuser (voire d'auditionner en privé) des oeuvres en mentionnant qu'il s'agit de projets refusés. En musique, le refus est une maladie honteuse et l’œuvre non aboutie commercialement, un produit infirme que l’on cache.

Le cinéma illusion

Le cinéma est avant tout une technique de création d'illusions. On en dénombre trois.

L'illusion de mouvement. Elle est provoquée par la succession d'images fixes défilant face à l'objectif du projecteur. Une fois l'image en place, elle y reste pendant une fraction de seconde, imprégnant ainsi notre rétine pour ensuite être remplacée par une autre image légèrement décalée par rapport à la première.

L'illusion de synthèse associative. C'est un phénomène selon lequel deux événements suffisamment proches dans l'espace ou dans le temps se combinent pour ne constituer qu'un seul de nature différente.

Pour bien comprendre le phénomène de synthèse associative, imaginons l'expérience suivante sur une feuille blanche nous dessinons côte à côte une tache bleue et une tache jaune. Si nous éloignons suffisamment la feuille, nous ne verrons qu'une seule tache verte. La distance réduit l'image dans notre rétine qui ne fait plus alors la différence entre les deux taches. A l'inverse, elle fait la synthèse des deux en les réduisant à une seule, mélangeant ainsi les couleurs.

Ce phénomène de synthèse entre deux images suffisamment proches, n'est pas seulement la propriété de l’œil. Il fait aussi partie du fonctionnement quotidien du cerveau.

Nous savons qu'il n'est pas nécessaire d'attendre le 14 juillet pour créer une séquence représentant un groupe de personnes assistant d'un balcon à un défilé militaire. Il n'est pas non plus nécessaire que le balcon soit situé sur les Champs Élysées. La scène peut être tournée en studio. Il suffit de placer côte à côte une séquence dans laquelle on voit un groupe de personnes regardant tous dans la même direction et une deuxième séquence d'une parade militaire. Ces deux

séquences peuvent avoir été tournées à plusieurs années de différence et à des milliers de kilomètres de distance.

L'illusion d'intentionnalité ou Effet Koulechov. Il a été énoncé par le cinéaste russe Lev Koulechov. Il peut être mis en évidence en reproduisant l’expérience qui l’a conduit à sa découverte. Demandons à un comédien de garder une expression ambiguë et faisons un premier plan de son visage.

Faisons ensuite trois copies de ce plan placées sur trois montages successifs.

Montage A

Un accident dans la rue.	Visage.

Montage B

Un enfant en train de jouer.	Visage.

Montage C

Une scène érotique.	Visage.

Les trois séquences ainsi montées, nous constatons tout d’abord que, par illusion de synthèse associative, le comédien semble regarder successivement chacune des trois scènes.

Il y a cependant quelque chose en plus. Dans chacune de ces trois séquences, l'expression du comédien semble fonction de la scène regardée. Expression d'angoisse dans le premier cas, de tendresse dans le second et d’excitation dans le dernier. Pourtant c'est la même expression qui a été copiée trois fois à partir d'un original unique.

Pour certains spécialistes, l'effet Koulechov est un recours facile de mauvais cinéaste. Nous pensons qu'il met en évidence le mécanisme

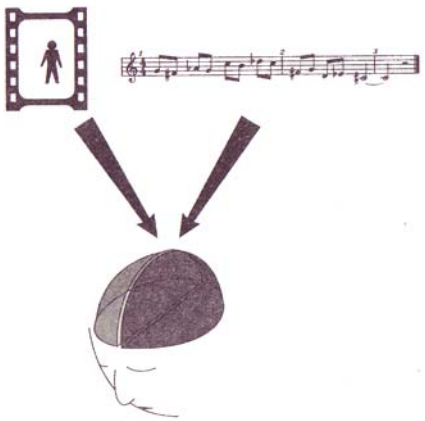
psychologique sans lequel le cinéma, en tant que récit, ne pourrait pas exister.

A la suite de cette expérience et celle des taches colorées on peut tirer la conclusion suivante : deux événements suffisamment proches dans l'espace ou dans le temps sont perçus comme associés ou faisant partie d'une même unité dramatique.

Il est donc facile d'imaginer la richesse expressive que l'on peut tirer de l'application de ces expériences, lorsque l'un de deux événements considérés est la musique.

Le dialogue image-musique

Dans une séquence cinématographique sonore, le spectateur reçoit deux messages distincts : un message visuel et un message auditif. Il est indifférent que les deux messages mis en rapport se succèdent l'un après l'autre, comme dans le cas précédent, ou qu'il soient perçus en même temps, telle une séquence cinématographique illustrée musicalement.



Ces deux informations différentes s'associent, pour constituer une unité. Elles s'adressent à la vue et à l'ouïe simultanément se combinant dans l'esprit du spectateur dans une perception ou une émotion unique résultante de la synthèse des deux.

Redondance, contraste, synthèse.

Lorsque le message auditif est du même registre que le message visuel, (mélodie légère de flûte lors de l'envol d'un oiseau, son de harpe accompagnant une fontaine, etc.) nous sommes en présence de Musique Redondante ou Pléonastique.
C'est l'utilisation la plus courante de la musique dans le film. La musique souligne l'action dramatique. Elle est agitée pour les scènes agitées, mystérieuse dans les séquences de mystère et romantique dans les scènes d'amour.

Le cinéma a hérité de l'opéra la redondance musicale qui a toujours été exploitée au maximum dans un cinéma de divertissement dont Hollywood est la référence.

La seule finalité de la musique pléonastique est d'intensifier le climat émotionnel. Non seulement elle n'apporte rien de nouveau au récit dramatique, mais elle peut, parfois, dénaturer le sens caché d'une séquence qui s'occulte pudiquement sous une apparence banale. Dans Lawrence d'Arabie, lorsque Tafas, le guide bédouin, offre son repas à Lawrence, la musique souligne l'approbation de celui-ci (et de ce fait, la bonne entente entre deux cultures) mais elle écrase son geste de résignation, presque imperceptible.

L'utilisation de registres différents, voire opposés, pour image et pour la musique permet un éventail d'une très grande richesse. C'est ce qu'ont compris beaucoup de créateurs qui, tout au long de l'histoire du théâtre ou du cinéma, se sont révoltés contre l'utilisation redondante de la musique ; dans le théâtre de Bertold Brecht des scènes de violence coexistent avec des musiques de variété, transformant la persécution politique en un jeu pervers grâce à la distance émotionnelle créée par ce contexte musical. Dans "Orange mécanique" de Stanley Kubrick les séquences de torture sont illustrées par des symphonies beethovéniennes poussant le sentiment de perversion aux limites de la folie. Ce sont des climats contrastants.

Redondance et contraste ne sont que les deux extrémités de l'univers déterminées par la relation entre l'image et la musique. Toute une grande palette d'états intermédiaires peut être exploitée par la synthèse entre le message transmis par la première et les émotions véhiculées par celle-ci.

Une grande partie de l'œuvre de Fellini, fresque géante d'une société dépeinte en forme de collage de scènes pittoresques (sans rapport apparent les unes avec les autres) prend une nouvelle dimension lorsqu'on se laisse imprégner du climat musical apporté par Nino Rota qui, du coup, nous révèle le secret de l'œuvre fellinienne: "Le monde est un cirque".

La provenance sonore.

Qui ne se souvient de ses impressions d'enfant dans une salle de cinéma, lorsque le son paraissait provenir de l'endroit même de l'écran où était placée la bouche du comédien, même s'il bougeait ?

Il s'agit d'un phénomène d'illusion qui concerne non pas la disposition des enceintes acoustiques mais des aspects psychosensoriels que dégage la question de la provenance sonore.

Le spectateur est témoin d'un drame qui se déroule dans un univers dont il ne voit qu'une petite parcelle. Il y a accès à travers une fenêtre rectangulaire matérialisée par l'écran. Toute la technique du récit cinématographique repose sur la capacité de concentrer sur cette fenêtre l'information nécessaire à la compréhension du drame.

Cependant, l'accès à cet univers n'est pas limité par les dimensions de l'écran. Par la voie sonore le spectateur reçoit également des informations provenant d'objets sonores (bruits, paroles, musique) situés en dehors du champ visuel, élargissant de cette façon son champ perceptif.

Rien n'empêche de placer dans cet espace restreint, hors cadre, des sons ou de la musique dont le spectateur ne peut vérifier "l'existence

réelle" dans l'histoire. Cependant, tout son ou musique dont l'existence dans l'univers filmique ne se justifie pas par les faits exposés, ou auxquels le spectateur ne peut accorder une existence réelle, seront rejetés par lui et, psychologiquement, il les placera en dehors de cet univers. Si le protagoniste erre dans la jungle et que l'on entend soudainement des cantiques, le spectateur pensera que l'on s’approche d'un hameau. Mais si le chœur est trop "civilisé" ou symphonique, le spectateur placera cette musique en dehors de l'univers filmique et pensera qu'il s'agit d'une musique de soutien dramatique[♦]. Dans le premier cas, la musique provient de l'univers filmique. Dans le deuxième, c'est une musique d'illustration ou de soutien dramatique, en dehors du drame. Et pourtant la provenance matérielle est la même, un haut-parleur caché derrière l'écran.

Bien entendu, que le son provienne d'un ou de plusieurs haut-parleurs placés derrière l'écran ou disposés dans la salle n'a aucune importance. C'est dans l'esprit du spectateur que cette distinction se fait, à la condition que la syntaxe soit suffisamment claire pour que ce phénomène reste toujours sous contrôle et qu'une imprécision ne fasse pas apparaître un son extérieur à la place voulue. Nous allons voir plus loin les erreurs de montage susceptibles de produire un effet pervers très fréquent que nous appelons "Déplacement de la provenance".

Pour récapituler, nous avons donc trois provenances psychologiques du son :

- Les sons produits par les objets sonores visibles à l'écran (On stage). Ex : Les personnages dialoguant, les musiciens jouant,

- Une source sonore appartenant au récit, mais invisible à l’écran (Off stage). Ex : L'orchestre accompagnant la chanteuse, la musique d'ambiance dans un restaurant, la radio donnant les informations, les

♦ Nous nous plaçons, bien entendu, avec cet exemple dans un univers cinématographique réaliste.

bruits provenant de la rue, etc. Ce sont des sons possédant une existence réelle dans le récit cinématographique, l'univers filmique.

- Une source sonore marginale ou "irréelle" (Off stage), constituée par la musique représentant l'illustration musicale ou soutien dramatique[♦]. Les exemples ne manquent pas : le violon qui accompagne les amoureux au clair de lune, ou la clarinette sur fond de trémolo de cordes, évocation courante d'un climat menaçant avec le protagoniste qui se glisse dans la maison mystérieuse, ou encore le sursaut terrifiant des cuivres au moment où le crocodile aperçoit la frêle baigneuse (ou plutôt au moment où le spectateur aperçoit le crocodile). Il est clair pour le spectateur que les amoureux sont seuls dans le parc et qu'il n'y a évidemment pas d'orchestre dans la maison mystérieuse, ni d'indigènes dans la jungle jouant du trombone.

Pour Michel Chion[♦] le cinéma a emprunté à l'opéra le mode d'emploi de la musique dont il distingue trois sources différentes : la scène, les coulisses et la fosse. Représentant respectivement le cadre, le hors cadre et la musique de soutien dramatique.

Opéra	Cinéma	Caractéristiques
Musique de scène	Musique « on »	Source dans le cadre
Musique De coulisses	Musique « off » réelle	Source sonore hors cadre
Musique de fosse	Musique « off » marginale ou irréelle.	La source sonore n'existe pas dans le récit. Soutien dramatique ou accompagnement marginal

♦ La musique marginale peut constituer l'accompagnement d'une danse ou d'une chanson.

♦ « Le son au cinéma » - Miche Chion – Cahiers du Cinéma

La musique *"de scène"* est matérialisée par la voix de la cantatrice ou la mélodie du musicien représentant un rôle sur scène.

La musique *"de fosse"* est celle de l'orchestre qui accompagne la représentation. Il n'existe pas dans l'univers où se déroule l'action dramatique. Siegfried chante accompagné d'une centaine de musiciens et pourtant, pour le spectateur, il est seul au milieu de la forêt.

Par contre lorsque Cléopâtre entend de son palais les trompettes annonçant l'arrivée de Marc Antoine, la musique fait partie de l'action, mais sa provenance n'est pas visible, c'est la musique *"de coulisses"*.

Dans le cinéma, l'exemple peut être le suivant : premier plan du cow-boy sur une charrette jouant de l'harmonica (musique réelle "on"), accompagné de son camarade à la guitare hors cadre (musique réelle "off"). Peu après - en plein désert d'Arizona -, un orchestre invisible s'incorpore à l'accompagnement (musique marginale ou irréelle "off'). La chanson finit et les deux compagnons s'éloignent à l'horizon. Soudain le climat musical change annonçant un danger imminent (musique "off" marginale de soutien dramatique[♦]).

Un récit dramatique correct ne doit pas présenter d'ambiguïtés par rapport à la provenance du son ou de la musique[♦]. Si cette syntaxe n'est pas respectée il peut y avoir des effets pervers indépendants de la volonté des créateurs.

Une approche légèrement différente mais tout aussi intéressante est celle d'Earle Hagen[♦] qui reconnaît trois types de "mise en musique", non-pas en fonction de leur provenance, mais de leur inspiration ou extraction thématique.

♦ Les expressions "illustration musicale" ou "soutien dramatique" ont la même signification, toutefois, la première est appliquée à des climats (le nature pléonastique.

♦ Toute transgression à cette règle à des fins comiques (Marx Brothers, Mel Brooks) ou fantastiques doit être rigoureusement contrôlée

♦ Earle Hagen « Scoring for films » - Alfred Publishing - USA – 1971; Considéré comme la Bible de la composition pléonastique.

• ***Qualified source ou implied source :*** la musique émane d'un objet réel existant dans l'univers filmique. Un orchestre, un juke box, un poste radio, etc., qu'ils soient visibles ou non. Pour le compositeur hollywoodien, ce procédé est évidemment nécessaire à la détermination du décor sonore, au même titre que les bruits d'ambiance. Mais d'un point de vue dramatique, c'est le seul recours qu'il ait pour éviter le pléonasme. Présente pendant l'action, la musique s'y intègre en apportant son climat. Cependant, parce qu'elle a une vie indépendante du drame, elle est dispensée de l'obligation de le suivre de près ♦.

• ***Source scoring :*** la musique n'émane pas d'un objet ou personnage existant dans l'univers filmique. Elle se justifie par la nature ou par l'origine des personnages, le décor ou le lieu où se déroule l'action : du rock dans une histoire d'adolescents, une musique de cirque sous un chapiteau vide, etc.; mais aussi une chanson chantée par l'un des personnages, devenue ultérieurement le leitmotiv du film. Cette approche justifie l'inclusion de musiques ou d'instruments à caractère "ethnique" (une guitare flamenca dans un décor espagnol, un tango dans une histoire entre Argentins, ou un shamisen dans la campagne japonaise), effet d'une efficacité indiscutable pour localiser géographiquement une séquence ou une histoire♦.

Encore une fois, nous insistons sur le fait que ce procédé doit être utilisé avec parcimonie, au risque de provoquer des effets de déplacement de la provenance ou de musique d'ambiance♦

• ***Pure scoring :*** la musique d'illustration ou de soutien dramatique composée librement sans influence de la "source".

♦ « Scoring for fils » a été écrit en 1971. Dans le cinéma moderne n'a pas besoin de cette justification pour échapper au pléonasme.

♦ Le lecteur trouvera une analyse remarquable de ce type de traitement musical dans « La musique de film » d'Alain Lacombe et Claude Roche – 1979 Edition Francis de van de Velde –Paris.

♦ Voir chapitre 3 « La musique en action »

Chapitre 2
L'aspect musical

Les éléments traditionnels de la musique

Il est fréquent de dire que la musique se compose de trois substrats essentiels : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Cette classification traditionnelle oublie un dernier composant. Il a une importance primordiale pour les utilisations dramatiques qui font l'objet de notre recherche : le timbre.

Il n'est pas indispensable que ces quatre composants soient présents pour que la musique existe. Nous verrons plus loin dans le chapitre consacré au discours musical que, selon les nécessités dramatiques, certains d'entre eux peuvent revêtir, à un moment donné, plus d'importance que d'autres.

Une analyse correcte de la musique et de ses composants passe par une description qui remet en cause certains concepts, valables pour la musique de concert, mais Incomplets pour comprendre la fonction musicale en contexte dramatique.

la mélodie

Lorsque nous entendons un chant sans accompagnement, un sifflement ou un instrument monophonique tel que la flûte, nous entendons une mélodie. Celle-ci est à la musique ce que le trait est au dessin. La mélodie est le visage de la musique. Son identité. Sa signature. Il n'y pas de musique sans mélodie, même lorsque, dans une oeuvre de musique concrète, elle est composée de bruitages plus ou moins structurés.

La mélodie est d'ailleurs le moteur de la composition. C'est sous forme mélodique que l'inspiration, banale ou géniale, se révèle au compositeur.

Plus tard, dans le chapitre consacré à la musique en action, nous examinerons l'importance que revêt la mélodie du point de vue de l'évocation et de l'unité thématique de l’œuvre.

l'harmonie

Lorsque l'on dit Harmonie on a tendance à penser accords. Cette association n'est vraie qu'à moitié, car l'harmonie est la "science du vertical"[♦]. Plusieurs notes jouées simultanément sur un clavier, un "concert" de Klaxons dans un embouteillage, et même le gazouillis de centaines d'oiseaux dans un bois, déterminent un phénomène harmonique. Il y a harmonie lorsque deux notes ou plus se font entendre en même temps. Toutes les combinaisons harmoniques n'entrent pas dans la catégorie d'accord, car celui-ci correspond à une définition bien précise du phénomène "vertical".

Si la mélodie détermine le critère "horizontal" de l’œuvre musicale l'harmonie en est le "vertical". Ces deux critères agissent ensemble et sont dépendants l'un de l'autre. Dans la musique tonale il n'y a pas

♦ Cette expression provient de la disposition adoptée dans la partition de musique où la mélodie s'écrit sur des portées horizontales, l'harmonie étant la combinaison de toutes les notes se trouvant sur une même verticale,

de mélodie cohérente si elle ne repose pas sur une suite logique d'accords existants au préalable. De même, dans la musique orchestrale, l'harmonie est le résultat de la rencontre de plusieurs mélodies. Ceci illustre les liens profonds qu'entretiennent mélodie et harmonie.

Pour un non-musicien (comme pour celui qui l'est) l'harmonie est perçue comme une atmosphère, un contexte, un climat sur lequel viennent s'insérer les mélodies. C'est cette atmosphère que nous allons exploiter dramatiquement pour son insertion dans le film.

le rythme

Le mot « rythme » appelle immédiatement celui de "percussion". Bien que l'activité rythmique soit le domaine des instruments de percussion, le rythme fait partie de toute expression sonore maintenant une certaine régularité. Du point de vue musical, le rythme est l'agencement des sons dans le temps et non pas seulement la cadence sonore régulière sur laquelle se synchronisent instruments et danseurs. Ainsi, une flûte jouant une mélodie, composée d'une série de notes à durée variable, expose en même temps un rythme. Le rythme est donc inhérent à tout phénomène musical.

le timbre

Le timbre est la particularité qui distingue un instrument d'un autre. C'est grâce au timbre que les différents instruments ont chacun une personnalité bien définie. C'est aussi grâce à la différence de timbres que, dans une grande orchestration symphonique, plusieurs dizaines d'instruments peuvent exister sans cacophonie. Les différentes textures et transparences dont jouissent les timbres orchestraux permettent de faire coexister des combinaisons dissonantes d’accords qui seraient insupportables ou, tout au moins incompréhensibles dans un orchestre composé d'un seul groupe d'instruments ou sur un piano.

Finalement, et d'un point de vue plus proche de la fonction dramatique, ce sont les différences de timbre qui autorisent la distribution de

"rôles" dans l'orchestre, permettant ainsi l'alternance instrumentale dans une espèce de "dialogue" musical.

Dans le genre "Poème symphonique" où la partition prétend décrire une histoire (bien que cette histoire doive être connue à l'avance par l'auditeur), cette distribution instrumentale exerce une fonction capitale.

Aussi la tentation est-elle grande dans la musique dramatique d'associer un personnage à un instrument qui dès lors le représente ou, tout au moins, l'évoque. Ces tentatives, qui peuvent avoir une efficacité certaine (quoique très restreinte) dans la musique dramatique "hors cinéma" (opéra, opérette, etc.), débouchent, dans le cinéma, sur des voies sans issue, et leur pratique aboutit à des résultats qui s'épuisent rapidement[♦]. Il est néanmoins possible de les exploiter, mais dans des conditions techniques très limitées qui seront analysées plus loin.

tonalisme et atonalisme

Ces deux concepts sont d'une importance capitale en musique dramatique et nous y reviendrons souvent. Des ressources dramatiques telles que la présence, l'évocation, la déclinaison et bien d'autres, sont directement influencées par le traitement tonal ou atonal d'un thème.

Bien qu'il soit impossible de définir avec des mots ce qui doit être illustré avec de la musique nous pouvons tenter une première approche.

♦ L'évocation d'un personnage ou d'une situation est plus riche et plus efficacement exploitable par la récursivité d'un thème mélodique (Leitmotiv) que par l'intervention répétée d'un instrument.

L'histoire de la musique est caractérisée par deux grandes périodes : le tonalisme et l'atonalisme[♦]. La musique dans son sens primaire est tonale. Elle est chantante, d'évocation facile.

Le premier exemple venant à l'esprit pour illustrer ces concepts est celui d'un air folklorique ou populaire.

Des compositeurs tels que Schoenberg, Stravinsky, Honnegger, sont franchement atonalistes. Certains compositeurs tels que Debussy, Wagner, Richard Strauss, Ravel, oscillent entre le tonalisme et l'atonalisme, ou ont eu des périodes successives de l'un ou de l'autre. Ce qui nous intéresse ici est l'utilisation dramatique que l'on peut faire de la musique selon qu'elle est tonale ou atonale.

D'un point de vue primaire, la musique tonale favorise les climats francs et sécurisants : romantiques ou épiques, joyeux ou nostalgiques, festifs ou endeuillés, mais toujours clairs et nets.

En revanche, la caractéristique principale de la musique atonale est son caractère d'instabilité ou d'inquiétude, voire d'angoisse.

Ces rapprochements ne sont que des images simplificatrices qui permettent de donner au lecteur une illustration approximative. On ne saurait s'y conformer strictement sans ignorer les immenses possibilités expressives qu'offre l'univers musical.

♦ Il s’agit en fait d'une classification très générale qui ne tient pas compte des autres moments clés de l'histoire de la musique (modal, serial, etc.) qui, comme pour la musique dramatique, peuvent s'insérer dans l'une ou dans l'autre des périodes ici décrites.

Les ressources dramatiques de la musique

Nous examinerons les différents cas de musique en contexte dramatique à travers une énumération de leur caractéristique intrinsèque.

le climat

C'est l'utilisation première de la musique dans le cinéma, lorsque la musique a pour objectif de permettre au spectateur d'entrer dans l'histoire. Les climats doivent alors être francs, nets, avec priorité à la redondance musicale. Des climats contrastants sont acceptés dans le cinéma moderne, à la condition qu'ils ne détournent pas le spectateur du sens premier de l'action en le renvoyant à des jeux dépourvus de signification.

Dans "Le bal des vampires" de Roman Polanski, musique de Krzysztof Komeda, l'aspect dérisoire est donné par le récit dramatique lui-même et par le jeu des comédiens. L'atmosphère musicale pléonastique permet de conserver la référence au caractère macabre du thème. Toute autre musique placerait le film dans un contexte dépourvu de l’atmosphère sépulcrale voulue par le réalisateur.

la présence

Le facteur de présence est un paramètre qui indique la capacité d'un passage musical en contexte dramatique à se faire remarquer. Il est possible, en appliquant des procédés adéquats, de contrôler ce paramètre et de donner à la partition plus ou moins de présence selon le résultat souhaité.

On néglige, en général, la nécessité de mesurer les effets que le facteur de présence peut avoir dans un film. On est là encore confronté à toute une palette de possibilités : d'un côté, une partition qui doit se faire remarquer coûte que coûte ; de l'autre une partition qui doit rester la plus discrète possible.

Dans le premier cas nous trouvons des exemples abondants. De "James Bond" à "Nikita", en passant par "Commando", l'œuvre cinématographique ainsi conçue n'existe qu'en identification totale avec sa musique. Exemples : "L'été 42", "Ascenseur pour l'échafaud", "Le troisième homme", ainsi que beaucoup d'autres films qui ont été des tremplins de partitions célèbres. On demande au compositeur une partition remarquable et on la place pour qu'elle soit remarquée. C'est un type de cinéma où la musique accomplit un rôle primordial même si le film n'est pas un film musical.

Un facteur de présence élevé est nécessaire lorsqu'on veut mettre en évidence la valeur esthétique de la partition, mais aussi pour de simples raisons commerciales, lorsque le producteur mise sur le succès de la musique pour promouvoir son film, ou plus simplement pour augmenter sa rentabilité par la vente ultérieure de disques.

Ce ne sont cependant pas les seules motivations. Le choix d'une partition musicale à forte présence obéit à une idéologie esthétique très précise. C'est le point de vue par excellence des compositeurs, des éditeurs et du public mélomane[♦].

Tous les créateurs ne partagent pas ce point de vue. Ainsi, trouvons-nous à l'opposé le choix d'une esthétique plus austère avec l'absence totale de musique. Exemples : Ingmar Bergman, Eric Rohmer, etc. Ceci n'est pas une carence mais un choix très précis.

♦ C'est en partant d'un critère semblable qu'en 1988 l'éditeur Marie-Claude Lagarde tentait de créer un Festival de la Musique de Film. Mais une excellente partition "discrète" comme celle des "Ailes du désir" aurait-elle pu se faire reconnaître dans une telle manifestation ?

Nous verrons qu'une fois déterminé le facteur de présence à donner à la partition, toutes les nuances sont possibles entre les deux extrêmes par le choix du type d'outil : orchestre, petit groupe ou soliste, et par le style même de la composition.

La mélodie tonale est plus présente que la construction atonale, celle-ci possédant un profil plus indéfini que la première. La voix humaine, soit sous forme de chanson, soit sous forme de sons ou de vocalises, ne peut pas passer inaperçue dans un contexte dramatique. L'inclusion de la percussion contribue également à accroître le facteur de présence.

La mobilité des thèmes dans la mesure où les mélodies - montant ou descendant du grave à l'aigu - et par conséquent, l'étendue du passage concerné, participent à l'amplification du facteur de présence.

Ces exemples sont bien entendu sommaires mais ils illustrent ce sujet qui sera traité plus en détail ultérieurement.

Le facteur de présence de la musique est poussé à l'extrême dans le "Clip" où la parole chantée et tous les autres éléments sont choisis de façon à mettre au maximum la musique en valeur, l'image n'étant plus ici qu'accompagnatrice de la bande-son.

C'est pourquoi, un facteur de présence excessif produit "L'effet Clip", où l'action cinématographique s'éclipse au bénéfice de la musique. "L'effet Clip", recours cinématographique légitime, ne devient effet pervers que lorsqu'il est involontaire.

Le seul facteur de présence ne rend pas un passage musical plus facile à garder en mémoire (rémanence). Ceci dépend d'autres facteurs qui seront analysés plus loin.

la transparence

La transparence d'un passage musical, d'un timbre sonore ou d'un groupe d'instruments est leur capacité à laisser entendre les paroles, chantées ou parlées, sans gêner leur compréhension. Cette propriété s'applique aussi aux contextes orchestraux lorsqu'ils accompagnent un instrument soliste qui doit s'entendre distinctement.

Le contrôle de la transparence est déterminé par le choix de l'instrumentation et de la texture sonore. Le phénomène de transparence peut être mis en évidence par deux expériences. Dans la première, nous mixons un dialogue avec un fond de harpe. Dans la seconde, nous mixons le même dialogue avec un fond de trompettes possédant le même volume sonore que la harpe de la première expérience. Nous constatons que les paroles seront plus facilement compréhensibles dans le premier cas, car le son de le harpe "laissera passer" la voix plus facilement que le son des trompettes. On n'aura donc pas besoin, au mixage, de trop baisser le volume de la musique pour rendre la parole compréhensible. Le second cas exigera en revanche une forte réduction du volume sonore pouvant entraîner jusqu'à l'annulation de l'effet musical recherché.

Ce qui est valable pour les dialogues est valable pour les textes de chansons. Les arrangeurs expérimentés savent utiliser, dans leurs orchestrations, des timbres et des tessitures qui ne perturbent pas la compréhension de la parole[♦].

Le contrôle de la transparence est donc important pour l'accompagnement de chansons mais également pour permettre de détacher une mélodie de son accompagnement.

♦ Bien que la transparence des timbres instrumentaux corresponde à des caractéristiques expliquées par des lois acoustiques bien définies, elle peut être accrue, dans la facture de l'œuvre musicale, par des procédés spécifiques de composition et d'orchestration. L'analyse des unes et des autres dépasserait les intentions de cet ouvrage.

Quant au traitement de la musique en présence de dialogues, il s'agit d'un sujet controversé sur lequel chaque compositeur a son point de vue particulier. Sans vouloir orienter le lecteur sur une méthode plutôt que sur une autre, les indications données plus loin lui permettront de se forger sa propre technique.

On peut représenter l'épaisseur des timbres musicaux par une échelle de valeurs allant du plus transparent au plus épais. Nous avons élaboré, à titre d'illustration, une liste non exhaustive de timbres et de sons s'inscrivant sur une telle échelle de graduations. Ces valeurs relatives doivent être considérées à volume sonore égal.

Clochettes
Xylophone
Vibraphone
Harpe
Son sinusoïdal
Violon solo
Violoncelle solo
Piano
Ensemble de cordes
Basson
Clarinette
Hautbois
Flûte
Cor solo
Trombone solo
Trompette solo
Chœur
Ensemble de bois
Ensemble de cors
Ensemble de trompettes
Ensemble de trombones
Rasoir électrique
Jet d'eau du robinet
Roulement de percussion
Aspirateur

Moteur de jet
Bruit Blanc

Remarque : la transparence de certains instruments tels que l'orgue, est variable suivant la registration[♦] utilisée. Le registre de l'ensemble de trompettes se situe à la hauteur de celui de la voix féminine. Il est donc moins transparent pour cette dernière que pour la voix masculine. L'ensemble de trombones se trouve dans le registre de la voix masculine. Il laisse passer plus difficilement cette dernière. Il ne favorise cependant pas davantage la voix de femme, car ses harmoniques envahissent son registre.

On peut remarquer que les timbres les plus transparents sont ceux qui appartiennent aux instruments aux sons brefs, laissant pendant le jeu de courts silences entre les notes. Les sons les plus épais sont ceux couvrant une grande partie du spectre sonore.

masse ou densité

Le concept de masse correspond au nombre de musiciens participant à la formation orchestrale. Plus nombreux sont les instrumentistes, plus d'importance prend la masse.

Le facteur masse ou densité peut se mesurer avec des paramètres mathématiques. C'est simplement le nombre de notes émises en un instant donné.

Un passage exécuté à l'unisson par un ensemble de huit violons sera huit fois plus dense que s'il était interprété par un violon solo. Toutefois, il ne faut pas prendre ce concept à la lettre du point de vue mathématique. Ce calcul n'offre qu'une estimation, une image qui sera d'une très grande utilité lorsque nous aborderons les méthodes de travail pour instruments électroniques.

♦ Manière dont l'organiste combine les jeux de clés pour varier les sonorités.

Masse ou densité ont une influence directe sur le facteur de présence et, dans certaines limites, ils peuvent être artificiellement simulés ou amplifiés par des moyens électroniques.

puissance réelle et puissance dramatique

La puissance réelle se mesure en décibels. Une simple augmentation du volume d'un amplificateur la modifie. En revanche, un passage musical, une fois enregistré, conserve toujours la même puissance dramatique quel que soit le volume d'écoute. La puissance réelle est physique, tandis que la puissance dramatique est d'ordre psychologique. Un tutti d'orchestre dans le forte, écouté à bas volume possède une plus grande puissance dramatique qu'un musicien soliste même très amplifié. La puissance dramatique du même tutti est sensiblement la même dans une grande salle de cinéma que dans le poste de TV familial, bien que la puissance sonore soit, dans ce dernier cas, beaucoup plus réduite.

Les ressources musicales évocatrices d'images

les registres primaires

Nous appelons registre le caractère que la musique transmet : joie, plaisir, nostalgie, tristesse, angoisse, peur, mais aussi amour et exaltation ; des émotions que la musique peut évoquer facilement.♦.

La sensibilité varie selon les époques, les cultures, et les modes. Ainsi, certaines oeuvres baroques perçues aujourd'hui à travers un registre nostalgique ou dépressif étaient, à l'époque de leur création, des musiques de fête. Des jeunes d'aujourd'hui s'ennuient à mourir à l'écoute de ces musiques qui remplissaient de joie la cour de Louis XV. Certaines oeuvres électroniques récentes (dites "planantes") sont plus propices à l'exaltation mystique que les messes de Bach.

Il existe cependant un héritage culturel permettant la pérennité de certains registres à travers les époques et les coutumes. C'est cet héritage culturel qui provoque une relative association, certes au premier degré, de quelques timbres avec des registres émotionnels.

les timbres

Nous donnons dans les paragraphes qui suivent, quelques exemples fréquents d'utilisation des timbres instrumentaux pour l'évocation d'images et de registres émotionnels.

♦ Dans une certaine mesure, la correspondance entre ces émotions et les images musicales que les provoquent peuvent être expliquées par des lois musicales ou acoustiques. Par exemple, la gamme debussienne par tons qui manque de pôle d'attraction (tonique) servant de référence est souvent utilisée pour évoquer des registres d'instabilité, de confusion ou des atmosphères brouillées. Cependant, c'est souvent à partir d'un conditionnement culturel que beaucoup de ces registres sont associés à des émotions déterminées.

Violon

Solo : Intimité. Nostalgie. Noblesse. Prestige.
Faux : Décadence. Maladresse.
En masse : Dignité. Pompe.
Timbre : Strident, brillant et incisif sur la première corde. Chantant et doux sur la deuxième. Sombre et sourd sur la troisième. Grave et brillant sur la quatrième.
Pizzicato joyeux, transparent et cocasse.

Alto

Mêmes qualités que le violon avec un timbre plus nasillard qui le rapproche des instruments de bois à double hanche (Hautbois, Cor anglais, Basson).
Pizzicato proche du son de la harpe.

Violoncelle

Mêmes qualités que les deux précédents avec un timbre de poitrine qui le rapproche de la voix d'homme. Nasillard se rapprochant de l'alto lorsque l'archet est passé près du pont. Chantant et lyrique dans les cordes supérieures. Chantant et sombre dans les graves.

Contrebasse

Sombre et grave. Doux et chantant sur la première corde.
Pizzicato profond et puissant.

Flûte

Aérien, léger dans les moyens et aigus. Chantant et consistant dans le grave et le moyen.
Solo : Joyeux dans les passages rapides.

Hautbois

Timbre : lumineux capable de sonorités rustiques.

Clarinette

Mystérieux dans le grave, lumineux dans le médium et incisif dans l'aigu. Capable d'effets moqueurs et de sonorités nostalgiques ou joyeuses, son pouvoir expressif lui permet de remplacer le violon dans les formations symphoniques composées seulement d'instruments à vent.

Trompette

Son incisif et recherché dans le registre aigu. Chantant et lumineux dans le registre moyen en notes liées, épique dans le "forte" en notes détachées. Confidentiel dans le grave. Sa parenté avec le clairon rend cet instrument tout indiqué pour l'exécution de "phrases fanfares"[♦].

Cor

La richesse de ses harmoniques et la lenteur de son attaque évoque une sonorité lointaine, pour cette raison il est souvent utilisé pour l’évocation de grands espaces. Effet accentué si plusieurs cors jouent à l’unisson ou avec des effets d'écho.

Orgue

En mode majeur : Liturgie. Cérémonie. Pour les cérémonies de mariage, seules les marches nuptiales célèbres peuvent évoquer ce registre pour des raisons culturelles.
En mode mineur et mouvement lent: Deuil. Registre funèbre.
Atonal ou dissonant: Macabre.

♦ Phrase musicale rappelant les notes de clairon, utilisée dans la musique militaire.

Harmonica

Atmosphère "western" dans le mode majeur. Nostalgique et intime dans le mode mineur sans accompagnement. Atmosphère "voyou" dans le mode mineur si jeu très expressif avec des "bends" ou notes glissées.

Harpe

Évocation des climats aquatiques calmes. En notes isolées : gouttes d'eau. Sous formes d'arpèges cascades d'eau.

le matériau

Dans certains cas on ne peut pas parler de timbre mais de matériau. Ceci correspond au son élémentaire produit par un objet sonore (dont la fonction première n'est pas de servir comme instrument de musique) que le compositeur récupère pour s'en servir. Tel est le cas de la musique concrète où des sons électroacoustiques ou des bruits, rythmés ou non, peuvent être incorporés à la partition en dehors des nécessités du décor sonore.

Un type d'évocation très efficace, qui s'apparente au "Source scoring" et crée un lien très intime entre le film et sa partition, est à cet égard l'utilisation d'un matériau sonore provenant de l'univers filmique (exemple : les chants de baleines dans la partition du "Grand Bleu" d'Éric Serra). Autre exemple : la partition de "Link" de Jerry Goldsmith, où le son particulier de la batterie "Situons" rappelle un son guttural représentatif du personnage principal, un orang-outan aussi sympathique qu'inquiétant.

D'un point de vue esthétique, le mérite de ces procédés est de favoriser l'unité thématique entre le film et sa musique ; mais un procédé différent est tout aussi valable. La partition de "La guerre du feu"

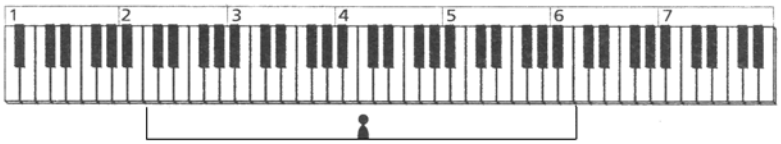
(une oeuvre symphonique contemporaine sur un thème préhistorique) signée Philippe Sarde, démontre que l'on peut faire un excellent travail sans faire du "Source scoring ".

le registre

Il s'agit ici du registre grave, médium ou aigu, qui ne doit pas être confondu avec le registre émotionnel.

Le spectre musical, de la note la plus grave à la plus aiguë est composé de 120 notes constituant dix octaves. Au-delà, c'est le silence, car l'ouïe ne peut percevoir les sons que s'ils sont compris dans une plage allant de 16 à 16 000 vibrations à la seconde. Peu d'instruments atteignent ces limites, l'hélicon ou l'orgue dans les graves, le violon dans les aigus. Seuls les instruments électroniques peuvent atteindre les deux extrêmes.

Un piano ne possède que sept octaves.



Registre expressif

Si nous considérons les quatre octaves centrales d'un piano, (deux à droite et deux à gauche de la serrure, nous serons devant ce que l'on appelle le registre expressif du spectre musical. Il représente à peu près l'étendue de la voix humaine. Quatre-vingt-dix-huit pour cent de la musique pour "l'écoute ordinaire" est composée à l'intérieur de ce registre. Le reste du spectre sonore n'est utilisé que pour doubler, vers le haut ou vers le bas, les notes jouées à l'intérieur de ces quatre

octaves. Ce rôle est réservé aux instruments dérivés (contrebasse, contrebasson, piccolo, etc.).

Si les extrêmes du spectre musical ont peu d'intérêt en musique de concert, ils sont en revanche fréquemment utilisés en musique dramatique.

Du point de vue dramatique, une phrase musicale n'a pas la même signification si elle est exposée dans les graves, les médiums ou les aigus. Elle est lourde dans le premier cas, chantante dans le deuxième et volatile ou aérienne dans le dernier. Le registre grave en notes lentes et mélodies atonales est très utilisé pour les climats lourds ou mystérieux. Les passages rapides sont mieux acceptés par les mélodies courtes et répétitives (ostinato).

Dans le registre aigu, les mélodies atonales donnent un certain climat irréel. L'utilisation de deux registres combinés est moins fréquente. Par leur éloignement ils ne donnent pas de combinaison harmonique lorsqu'ils sont joués ensemble, raison pour laquelle les deux mélodies sont clairement différentiées. La combinaison d'une mélodie atonale grave avec une mélodie tonale aiguë donne un certain climat de perversion: La réciproque n'est pas exploitable, la mélodie grave monopolise l'écoute et la mélodie aiguë est perçue comme un simple effet de couleur.

le découpage mélodique

Le discours musical, comme le discours littéraire ou verbal, est découpé en "phrases". Ce concept sera très important par la suite, car le traitement des différentes phrases mélodiques est d'une importance capitale pour la conduite dramatique de la partition musicale.

Dans l'étude de la Morphologie (discipline concernant les formes musicales) nous distinguons des éléments tels que "Thème", "Motif', "Dessin", "Période", "Incise", etc. Pour le traitement dramatique nous pouvons sans regret, omettre cette classification en réduisant

tous les termes à un seul élément, la "phrase". Celle-ci est la succession de notes comprises entre deux silences. Son équivalent littéraire serait la succession de mots compris entre deux ponctuations.

A titre d'exemple, nous allons représenter les notes d'une chanson par ses paroles afin d'illustrer son découpage.

Prenons un passage des "Feuilles mortes[♦]".

Exemple 1 La strophe est prise intégralement comme une seule phrase

> C'est une chanson qui nous ressemble toi tu m'aimais moi je t'aimais.

Exemple 2 Le découpage est fait en deux parties

> C'est une chanson qui nous ressemble
> Toi tu m'aimais moi je t'aimais.

Exemple 3 Le découpage tel qui est connu

> C'est une chanson
> Qui nous ressemble
> Toi tu m'aimais
> moi je t'aimais.

♦ 1 "Les feuilles mortes" - Prévert / Kosma - Copyright MCXLVII by Enoch et Cie.

Nous pouvons constater que chaque pause correspond à un silence ou à une respiration. Il n'est plus possible de fragmenter davantage la phrase qui risquerait alors de perdre son intégrité. En musique, l'intégrité d'une phrase se manifeste par le fait qu'elle est composée d'une série de notes localisées entre deux silences.

Un orchestrateur pourrait tirer profit de l'analyse de ces trois découpages, pour attribuer à chaque phrase un instrument différent, ou un traitement de l'orchestration différent à chaque fois. Dans le premier cas, il pourrait donner la totalité de la strophe à un seul instrument.

Violon
C'est une chanson qui nous ressemble toi tu m'aimais
moi je t’aimais.

Dans le deuxième, il pourrait donner à un instrument la première moitié de la strophe et la seconde à un autre instrument en guise de réplique.

Violon
C'est une chanson qui nous ressemble

Flûte
Toi tu m'aimais moi je t'aimais.

Dans le troisième cas, et dans un type d'instrumentation plus colorée, il peut, soit attribuer à chaque vers un instrument différent soit alterner dans un dialogue deux instruments.

Premier cas très coloré[♦]

Violon
C'est une chanson
Flûte
Qui nous ressemble
Guitare
Toi tu m'aimais
Vibraphone
Moi je t'aimais.

Deuxième cas (plus discret)

Violon
C'est une chanson
Flûte
Qui nous ressemble
Violon
Toi tu m'aimais
Flûte
Moi je t'aimais.

Le découpage mélodique revêt une très grande importance, non seulement du point de vue de la répartition de l'instrumentation, mais aussi pour la conduite dramatique de la musique, notamment en ce qui concerne l'intervention et le repli.

♦ Nous employons l'expression "couleur" dans le sens utilisé par N. Rimski-Korsakov, d'après qui cette caractéristique de l'orchestration est déterminée par les changements fréquents de timbre.

conclusion, suspension et neutralité

Une phrase musicale peut être conclusive, suspensive ou neutre. Le deux premières correspondent à ce que l'Harmonie traditionnelle appelle Cadence et Demi-cadence.

Dans l'exemple qui nous occupe, "Les feuilles mortes", les quatre fins de phrase sont suspensives et chacune prépare la phrase suivante. Le caractère suspensif est mis en évidence par le fait que l'oreille ne se satisferait pas d'une interruption de la chanson à un tel instant.

Il faut attendre la répétition de la strophe pour trouver à la fin, une phrase conclusive.

C'est une chanson...	Suspensive
Qui nous ressemble...	Suspensive
Toi tu m'aimais...	Suspensive
Moi je t'aimais...	Suspensive
Et nous vivions...	Suspensive
Toujours ensemble...	Suspensive
Toi qui m'aimais...	Suspensive
Moi qui t'aimais...	Conclusive

C'est à ce moment que l'on peut interrompre la chanson sans provoquer un sentiment d'inachevé.

Une fin de phrase neutre peut être créée de deux façons

- Sur un thème atonal.
- En découpant une phrase tonale au-delà de ce qui est toléré par la structure de la phrase. Ainsi, si nous découpons le premier vers de la façon suivante :

C'est une chan...

nous trouvons dans ces trois notes une ressource inestimable, car leur intervention permet un soutien dramatique sans créer de conclusion ni de suspension.

Dans la pratique, l'emploi de ce procédé exige des phrases plus longues mais rien n'empêche, pour certaines séquences, de n'utiliser que trois notes comme dans notre exemple. Un passage aussi bref entre dans le cadre des procédés appelés *"musique minimale"*.

le contrepoint

Le contrepoint est un type de construction permettant à deux ou plusieurs mélodies d'exister en même temps.

Dans le paragraphe précédent nous avons analysé un type de découpage mélodique permettant à deux instruments, ou plus, de se relayer pour exposer un thème mélodique. Il ne s'agit pas de contrepoint mais d'une seule mélodie découpée.

Dans la musique "à programme", dont la manifestation par excellence est le Poème symphonique, on attribue des personnages à des instruments différents. Dans l'exemple célèbre de "Pierre et le Loup" de Prokofiev, le tuba représente le loup, les cors les chasseurs, etc. Malheureusement, pour que le public puisse suivre et que le miracle de l'évocation se produise, il aura dû prendre connaissance au préalable de l'argument du livret et de la répartition des rôles...

Ce type de procédé est fréquent dans la musique à programme, mais nous doutons sérieusement que, dans un contexte cinématographique, un instrument parvienne à évoquer un personnage par sa seule existence. A une exception près cependant : que dans le film un personnage soit précisément identifié à un tel instrument.

Ainsi, dans un film qui met en scène le personnage de Paganini, le son d'un violoniste des rues ou un violon lointain pourrait servir à évoquer le musicien. Même dans ces circonstances un thème ou un leitmotiv associé à un personnage est plus fortement évocateur de ce personnage que l'instrument avec lequel il est exposé. Cette évoca-

tion se produit même si le thème est joué par des instruments différents.
Le thème de "Maria" de West Side Story, une fois exposé en association avec le personnage, continuera à l'évoquer, même s'il est joué au piano, à l'orgue ou à la cornemuse. En revanche le timbre seul ne suffit pas. Ce piano, cet orgue ou cette cornemuse, en l'absence du thème n'auront aucune compétence pour évoquer ultérieurement le personnage en jouant autre chose. Autrement dit, c'est le thème qui est évocateur du personnage et non-pas l'instrument.

Toute tentative d'associer un personnage à un timbre ou à un instrument, plutôt qu'à un thème mélodique, est totalement artificielle et forcée, car elle nécessite une information extra-musicale[♦].

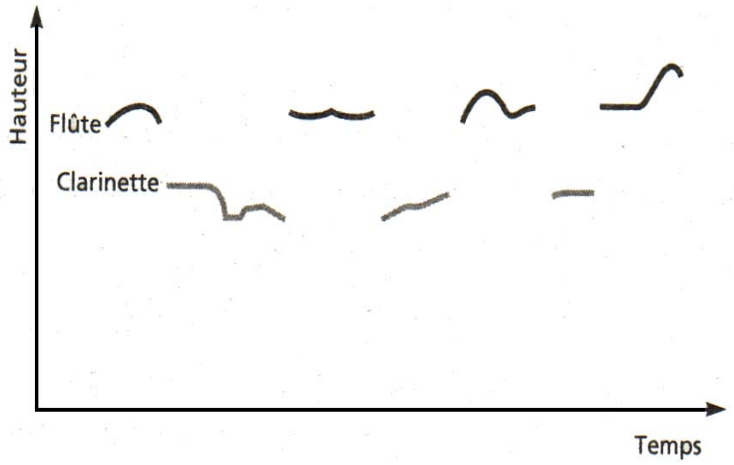
Le contrepoint permet de faire dialoguer directement deux personnages dans l'opéra, l'opérette ou la comédie musicale ou, par procuration, à travers les instruments qui les représentent dans la musique à programme.

L'emboîtement contrapuntique de deux leitmotivs permet une fusion dramatique de deux situations, jusque-là autonomes. Dans West Side Story, "Quintet", le chant de combat, s'emboîte avec "To night ", thème d'amour, réalisant ainsi la fusion qui dramatise le conflit central du film.

Cependant, le royaume du contrepoint n'est pas seulement celui des genres indiqués ici. Il est fréquent dans toute composition suffisamment élaborée. Sans cela, toute oeuvre musicale ne serait que la simple combinaison d'une mélodie et d'un accompagnement.

Le type le plus simple de contrepoint est celui dans lequel deux mélodies, profitant du même accompagnement, s'alternent phrase à phrase, chacune intervenant pendant le silence de l'autre.

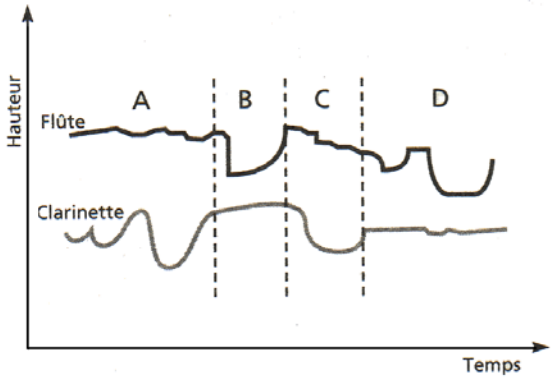
♦ On ne devrait jamais exiger du spectateur une intervention intellectuelle pour comprendre la partition. Le fait d’illustrer un orage avec une chanson pour la seule raison qu’elle s’appelle « Stormy Wheather » est une erreur que ne peut être interprété que commun gag discutable.



Représentation de deux mélodies chantant alternativement

Ce graphique illustre, selon la méthode de schématisation expliquée dans notre "Théorie de l'orchestre"[♦] l'alternance entre une flûte et une clarinette. On peut voir que durant l'exposition d'un passage mélodique par la flûte, la clarinette reste silencieuse et réciproquement. Ainsi dans le silence existant entre "C'est une chanson" et "qui nous ressemble" autre instrument ou un autre chanteur peut intervenir.

Un autre type de contrepoint un peu plus complexe est celui dans lequel alternativement chaque mélodie reste en retrait tandis que l'autre se met au premier plan[♦].



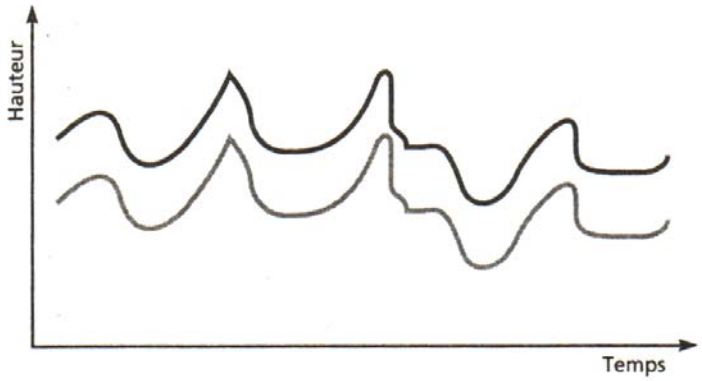
Représentation de deux mélodies chantant alternativement

[♦] Vous chapitre 4 « Les outils »

[♦] Voir la façon de détacher une mélodie du contexte sonore dans la section consacrée à la « Théorie de l'orchestre »

Dans cette figure, on peut observer que en "A" la clarinette fait un passage mélodique plus mouvementé que la flûte. En "B", c'est la clarinette qui reste en retrait par rapport à la flûte tandis que cette dernière évolue en un mouvement mélodique assez animé. Le même comportement se reproduit en "C" et "D".

Un type de contrepoint très fréquent dans la musique populaire et dans certains airs folkloriques fait marcher les deux voix de façon parallèle. Ceci n'est pas totalement du contrepoint, mais un procédé précis d'instrumentation.



Représentation de deux voix en mouvement parallèle

Ce type d'instrumentation est développé au maximum dans les grandes formations de jazz où tous les instruments bougent en même temps de façon parallèle. Ce traitement constitue un chapitre à part de l'Harmonie.

Chapitre 3
La musique en action

Thèmes rythmes et images

Dans les chapitres précédents nous avons énuméré les différents éléments et particularités intrinsèques à la musique et présentant une utilité dramatique.

Sous le titre de la *"musique en action"* nous passons à l'analyse du comportement dramatique de la musique lorsque les éléments et particularités précédemment étudiés sont utilisés de façon combinée dans une orientation dynamique.

leitmotiv et déclinaison

Les concepts qui suivent rejoignent quelques-uns de ceux que nous avons déjà exposés dans le chapitre précédent au sujet du contrepoint.

La déclinaison[♦] est le traitement d'un motif mélodique sur des orchestrations, tonalités et rythmes différents. C'est Richard Wagner qui a introduit dans l'opéra le concept de "leitmotiv". Celui-ci est un motif mélodique qui, tout au long de l'œuvre, est traité ou décliné selon les nécessités dramatiques. Le leitmotiv possède un grand pouvoir évocateur et unificateur de l'œuvre musicale. C'est grâce au leitmotiv, que la musique peut servir de lien entre des séquences totalement différentes.

Le leitmotiv peut s'apparenter à un personnage que l'on habille de multiples façons et que l'on place dans des situations différentes. Ainsi un même motif mélodique peut être accéléré, ralenti, déformé, orchestré sous des dizaines de formes et de rythmes différents, restant toujours reconnaissable, sans jamais perdre son identité.

Sans la déclinaison, on serait obligé d'utiliser des musiques différentes pour créer des atmosphères différentes. A priori, une telle éventualité est acceptable, mais comment résoudre le problème si le nombre de séquences à illustrer est élevé ? Le nombre de thèmes musicaux nécessaires donnerait alors davantage l'impression d'un collage ou d'un catalogue de musiques, que celui d'une oeuvre unique. La déclinaison permet de créer une grande quantité d'atmosphères avec un nombre restreint de thèmes. Ceci non par souci d'économie matérielle, mais par la nécessité réelle d'économie d'éléments qui rend une oeuvre d'art d'autant plus riche qu'elle est construite de peu d'éléments dont les combinaisons sont développées au maximum.

De même, lorsqu'on doit rencontrer la même atmosphère sur des séquences différentes, les spécialistes ne considèrent pas de bon goût (sauf circonstances spéciales) de placer toujours la même musique. La déclinaison permet de reconstituer des atmosphères différentes

♦ Nous empruntons ce terme à l'univers de la Communication. Lorsqu'on traite de petites phrases de quelques notes, l'expression correcte est "Imitation", expression qui risque de prêter à confusion. Lorsque le traitement concerne (les passages importants l'expression correcte est "Variation". Tous peuvent être englobés sous ce nom de "déclinaison"

avec le même thème en ne variant que quelques notes ou quelques éléments mineurs pour le rendre reconnaissable sans qu'il devienne rébarbatif ou redondant[♦].

Selon le nombre d'éléments intervenant dans la déclinaison, celle-ci peut être plus ou moins intense. Dans "Les aventuriers" de Roberto Enrico, musique de François de Roubaix, seule varie la déclinaison par l'instrumentation des thèmes musicaux. On peut parler ici des déclinaisons "douces". Ceci a pour but de produire des évocations simples, sans dissimuler l'intention que le spectateur se souvienne des thèmes tout en minimisant le "matraquage".

Le caractère évocateur de la déclinaison peut traverser le temps. Dans "Ne réveillez pas un flic qui dort" de José Pinheiro, dédié à Jean Gabin, les sept premières notes du thème principal à l'harmonica, composé par Pino Marchese, évoquent, volontairement, le célèbre "Touche pas au grisbi" de Jacques Becker, musique de Jean Wiener[♦].

rythme musical et rythme cinématographique

Dans la nature tout est rythme, la succession des jours et des nuits, les saisons, le bruit des pas du promeneur, le mouvement circulaire d'une roue, etc. Le rythme se caractérise par sa nature cyclique.

La musique s'inscrit sur des rythmes dont la cadence peut aller du plus lent au plus rapide (Tempo). Le rythme musical d'une pièce de jazz ou de variété est mis en évidence par le jeu du batteur, mais ce-

♦ "Si le premier ennemi du compositeur est le manque d'idées, le deuxième est leur surabondance". Joaquim Zamacois - "Tratado de formas musicales" - Editorial Labor – Barcelona - 1975

♦ Dans l'univers de la musique dite savante, ce type d'hommage par déclinaison, entre créateurs, est assez fréquent. Les premières notes de la "Symphonie pathétique " de Tchaïkovski sont les mêmes que celles de la "Sonate pathétique de Beethoven.

lui-ci n'est absolument pas nécessaire pour que le rythme soit présent. Par ailleurs, le rythme n'est pas le monopole du batteur car comme agencement des sons dans le temps, il peut être exposé par tous les instruments.

Dans la musique traditionnelle, la régularité est la caractéristique principale du devenir rythmique.

Le *rythme cinématographique*, s'inscrit sur d'autres paramètres. Il est déterminé par la succession d'événements remarquables. Ces événements peuvent être mis en évidence soit par l'action, soit par le montage. Ainsi, dans le cas d'un coureur de fond, c'est en principe le rythme de ses foulées qui, faute d'autre événement plus marquant, déterminera le rythme de la séquence. Mais s'il est pris successivement, de face, de dos, de profil, de haut, de près, de loin, etc., à une cadence suffisamment rapide pour que ces changements de plans s'imposent au spectateur, c'est le rythme du montage qui dominera le rythme de la séquence.

Lorsque la musique doit être synchrone avec ce type de séquence, son rythme peut s'inscrire sur l'un ou l'autre. Mais, comme pour tous les procédés synchrones, son degré d'efficacité ne peut être évalué que sur la table de montage.

la musique minimale

Sous le nom de musique minimale nous définissons un type d'architecture musicale qui, par ses caractéristiques, est sans intérêt en écoute ordinaire, en dehors du contexte dramatique. Sa valeur esthétique est inexistante et ne trouve sa véritable fonction artistique qu'en présence de l'image. Elle se présente sous trois formes :

Les phrases discontinues. La musique à phrases discontinues est composée de courtes phrases musicales séparées par de longues plages de silence. Ces brèves interventions (elles ne comprennent par-

fois qu'une ou deux notes) permettent de mettre en valeur de grands intervalles de silence, leur accordant une importante intensité dramatique.

Le groupe de notes déterminé par la phrase interrompue "C'est une chan..." dans le chapitre précédent, est un exemple de phrase discontinue. Une telle construction n’a pas d’intérêt musical mais elle a une valeur dramaturgique non négligeable.

Les notes longues. Une note ou un accord tenu longtemps, permet un soulignement de l'action avec un "gel" dramatique impossible à obtenir avec une musique mouvante ou même un silence.

La lenteur extrême. Lorsque le tempo de la partition ralentit au-dessous des limites que l'on peut considérer "musicales", la structure musicale perd sa continuité. Ceci permet d'illustrer des séquences très lentes tout en évitant certaines erreurs (voir "Les effets pervers"). Ce procédé a toujours été fréquemment exploité de façon intuitive par les compositeurs au cinéma.

la déformation temporelle

La déformation temporelle est une illusion provoquée par un passage musical placé dans un contexte cinématographique, donnant l'impression qu'il est plus rapide qu'il ne l'est en réalité.

Ce phénomène se manifeste lorsque le passage musical est d'une lenteur extrême, incompatible avec "l'écoute ordinaire" en l'absence d'images[♦]. Ce type de musique, qui appartient au groupe classé mu-

♦ Les musiques à lenteur extrême sont fréquentes dans les partitions originales de grands compositeurs de cinéma. On n'en trouve pas l'équivalent dans les catalogues de "Musique au mètre" car le choix de son incorporation au catalogue se fait, en général en « écoute ordinaire » loin des images, sans possibilité d’évaluer ses qualités dramaturgiques.

sique minimale, possède des propriétés dramatiques insoupçonnées dans un contexte cinématographique.

Lorsque la séquence est illustrée par de la musique minimale, le rythme général est toujours imposé par l'image.

Dans ce cas, la perception de la musique prend une autre dimension. Si le passage concerné est une mélodie à lenteur extrême, et qu'on arrête la projection, l'auditeur à qui on demandera de le reproduire le jouera, dans tous les cas, plus vite, à un rythme qui évoquera celui de l'image.

Ce type de musique qui ne revêt pas d'intérêt en écoute ordinaire, trouve une place privilégiée dans certains contextes dramatiques au rythme très lent. Une musique à tempo normal risquerait dans de tels contextes de provoquer un *déplacement de la provenance*.

le décalage rythmique

Des rythmes différents de l'image et de la musique peuvent coexister dans une séquence cinématographique. Ceci est impératif lorsque la partition doit rester en arrière-plan. Comme nous le verrons, l'égalité des rythmes risque de produire des effets de synchronisme involontaires, dramatiquement incompatibles avec l'instant où ce synchronisme se produit, ponctuant involontairement le moment cinématographique. Ce phénomène peut être cependant souhaitable dans une oeuvre musicale ou comique, ou lorsque l'appui musical doit souligner un moment culminant de l'action dramatique.

L'élément ayant le plus de présence impose son registre dramatique. Ainsi, le rythme général peut être dicté soit par l'image, soit par la musique, dans des conditions qui varient selon le facteur de présence de la musique.

Ainsi, dans une course de voitures, illustrée musicalement par une chanson lente, le haut facteur de présence de la chanson (par la présence d'une mélodie et de la voix humaine retenant facilement l'attention) imposera son rythme à l'image, enlevant à la course son vertige et lui apportant un climat distant, romantique ou onirique selon le registre de la chanson. C'est la caractéristique propre à *l'effet clip.*

En revanche, si la séquence est illustrée par un passage de musique minimale ou par une partition dense ou atonale, (même au rythme aussi lent que celui de la chanson précédente) le facteur de présence sera réduit et ne permettra pas au passage musical d'imposer son registre à la séquence. Celle-ci conservera donc le caractère vertigineux dicté par le rythme des images.

Cependant, la fusion des deux registres sera consommée, et la scène prendra un caractère dramatique ou fantasmagorique selon **le registre conjoint de la fusion musique/image** et non-pas celui de la musique exclusivement comme c'est le cas du premier exemple.

Les effets pervers

L'intégration de la musique au cinéma, en tant qu'instrument dramatique, suppose implicitement qu'elle améliore le langage cinématographique et enrichit ses moyens d'expression. L'utilisation de la musique dans un film, même à des fins décoratives, n'est jamais anodine : des ressorts dramatiques se déclenchent toujours à chaque fois qu'un son brise le silence de la salle de cinéma.

La non-compréhension de ce principe peut avoir des répercussions sur la syntaxe cinématographique et lui nuire. Les conséquences syntaxiques d'une utilisation erronée de la musique sont sérieuses.

Il existe trois erreurs fréquentes provoquées par une évaluation incorrecte du facteur de présence et de l'adéquation des rythmes musicaux et cinématographiques

- Déplacement de la provenance
- Effet "Musique d'ambiance"
- Effet "Clip"

Ces erreurs perturbent la clarté du récit et le bon déroulement du langage cinématographique. Elles peuvent donc être considérées comme des effets pervers : elles provoquent un effet inverse à celui que la musique est censée apporter.

Bien que ces effets soient très fréquents dans le cinéma contemporain et qu'ils soient soutenus par une idéologie esthétique axée sur l'omniprésence de la musique dont la valeur esthétique est suresti-

mée au détriment de sa fonction dramatique, ils n'en demeurent pas moins des erreurs et exigent une étude approfondie.

le déplacement de la provenance

Des séquences intimistes, ou à rythmes très lents, illustrées par un passage musical, peuvent provoquer l'illusion d'une source réelle dans l'univers filmique, en donnant l'impression au spectateur que les protagonistes écoutent un poste de radio, ou que la musique provient d'une source proche.

Premier exemple : dans une séquence sans mouvement, un passage musical romantique illustre la scène d'un couple dialoguant doucement dans l'intimité. Pour le spectateur, il s'agit sans aucun doute d'un appui dramatique. Si la même musique possédait un rythme rapide, le spectateur placerait la provenance musicale dans l'univers filmique. Une chaîne Hi-Fi dans la pièce, un anniversaire chez les voisins, une fête foraine dans les environs, etc[♦].

Ce phénomène de déplacement se produit lorsque le rythme musical dépasse le rythme de l'image. Dans cet exemple, la seule façon d'éviter cette erreur de syntaxe cinématographique sera le recours à une partition à lenteur extrême en dessous du rythme quasi inexistant de la séquence cinématographique.

Deuxième exemple : une voiture roulant à vive allure peut être appuyée dramatiquement par un thème agité. La même musique, accompagnant la même voiture, mais cette fois-ci en stationnement, tandis que ses occupants pique-niquent sur le bas-côté de la route,

♦ Lorsque l'on cherche volontairement cet effet, on renforce la crédibilité par l'adjonction d'effets sonores (égalisation donnant un son plus aigu, pour les postes de radio ; réverbération pour les sources éloignées, etc.) ou par des conditions acoustiques proches du décor sonore, (tunnels, grottes, etc.).

risquerait de donner l'illusion au spectateur qu'ils écoutent un poste de radio proche, hors cadre.

La musique qui avait été placée pour des raisons de soutien dramatique s'est transformée en musique réelle appartenant à l'univers filmique.

Enfin, certains déplacements intentionnels de la provenance sont d'un effet heureux et d'une efficace ambiguïté allant dans le sens de l'intention dramatique. Dans le téléfilm "La mémoire" d'André Delacroix, musique de Christian Gaubert, le prélude au piano, joué par Madeleine, est parfois utilisé comme évocation lors de son absence. Le spectateur croit à sa présence. C'est justement ce qui se passe dans l'esprit du protagoniste.

l'effet musique d'ambiance

Le déplacement de la provenance est cependant minimisé lorsqu'il y a changement fréquent de scènes tout en conservant la continuité musicale.

Ceci est dû à trois raisons :

Tout d'abord, l'esprit ne peut pas associer une musique, dont la source se doit d'être fixe, à une série d'actions placées à des endroits différents.

Deuxièmement, le temps musical est continu, tandis que le temps cinématographique sur des scènes différentes est interrompu, sauf si la continuité temporelle est volontairement mise en évidence. Par exemple, lorsque le personnage se déplace de pièce en pièce.

Enfin, le changement fréquent de scènes apporte en lui-même un certain rythme (ce qui est davantage que pas de rythme du tout), minimisant ainsi le déplacement de la provenance.

Il existe également d'autres situations où le spectateur ne risque pas de faire ce déplacement :

- Lorsque les conditions dramatiques ne permettent pas l'incorporation de la source sonore à l'univers filmique (voir l'exemple du voyageur précédemment cité, errant dans la jungle, où le chœur trop "civilisé" ne peut être inclus dans l'univers filmique.

- Lorsque les conditions acoustiques de l'univers filmique ne correspondent pas à la qualité sonore de l'illustration musicale. Ainsi dans une séquence filmée dans un égout, où le moindre son est altéré par la résonance des lieux, une illustration musicale enregistrée dans des conditions acoustiques normales ne pourrait pas prêter à confusion sur sa provenance.

L'expérience démontre que, même dans les cas où le déplacement de la provenance se trouve amoindri ou écarté, le dépassement du rythme des images par le rythme musical provoque une **dissociation de la fusion image-musique**. La synthèse associative se trouve ainsi annulée et l'effet dérive sous la forme de *musique d'ambiance.*

Le cinéma et surtout la télévision des dernières années ont vu naître la "musique d'ambiance" appliquée aux images. Celle que l'on utilise pour "habiller" une émission, un générique, une information ou un message publicitaire. De cette façon, la musique n'est pas utilisée pour ses propriétés dramatiques, mais comme objet décoratif ou pour combler un silence. La dissociation entre image et musique est telle que l'on croit assister à la naissance d'une nouvelle provenance. Ce n'est pas de la musique de soutien dramatique et elle ne provient non plus l'univers filmique. C'est de la *musique d'ambiance*

Il reste donc à s'interroger pour savoir si cette nouvelle provenance est légitime d'un point de vue dramatique[♦]. Nous essayerons de répondre à cette question dans les prochains paragraphes.

l'effet clip

L'effet clip est provoqué par un facteur de présence excessif et par l'absence de bruitages et de décor sonore. Il peut être accentué par l'intervention de la voix humaine et, parfois, par l'abondance de la percussion.

Du point de vue du rythme, l'effet clip est amplifié lorsque la continuité temporelle de la musique est associée à une séquence d'images présentant une discontinuité temporelle évidente.

Déplacement de la provenance, effet musique d'ambiance et effet "clip" sont devenus si courants que le spectateur les a incorporés à sa culture cinématographique. Dans ce cas, quels peuvent être leurs inconvénients si le langage cinématographique les a adoptés ?

L'Histoire de l'art nous enseigne qu'à chaque époque toute transgression aux règles esthétiques en vigueur devient à son tour une règle nouvelle lorsque cette transgression est systématisée. Elle permet ainsi la naissance d'un nouveau style, d'un nouveau modèle esthétique, ou plus simplement d'une nouvelle mode.

L'Histoire est riche d'exemples. En photographie, la granulation excessive était considérée comme un défaut, car elle nuisait à la perception des détails et mettait en évidence le support et ses imperfec-

♦ La musique est à tel point omniprésente dans nos coutumes, que l'on s'est habitués à cet effet. La vie quotidienne est souvent accompagnée de musique. C’est sans doute la raison pour laquelle des séquences représentant des situations où autrefois l’on ne s'attendait pas de musique supportent aujourd’hui ce type d’intervention musicale.

tions. Une photographie montrant un grain visible était considérée comme ratée et de mauvais goût, jusqu'au jour où les photographes découvrirent que la granulation avait un intérêt esthétique pouvant apporter une texture particulière à l'image.

Tout changement soudain produit des effets en trois temps. Dans une première phase, le nouveau modèle esthétique, transgresse le modèle précédent et est rejeté ou perçu négativement. L'insistance produit une accoutumance et une insensibilisation à ses effets indésirables. Dans un troisième temps, on a compris qu'un changement de sensibilité s'est définitivement installé et on a appris à vivre avec lui. Nouveau composant esthétique ou transgression syntaxique ? Tout dépend si le nouveau venu fait avancer le langage, en lui apportant de la richesse expressive, ou si la fascination qu'il exerce n'est qu'une écorce superficielle qui éclipse le langage essentiel[♦].

Les cinéastes ont toujours ressenti intuitivement la nécessité du non-dépassement rythmique. Nous ne connaissons que peu d'œuvres cinématographiques, créées avant les années soixante, qui présentent des passages conçus autrement.

Ce n'est donc pas par hasard si l'introduction des climats contrastants, dans leur aspect rythmique a toujours été appliquée selon la relation "Image rapide - Musique lente", et jamais l'inverse. Ainsi les scènes de guerre illustrées par un "largo" (40 à 60 battements à la minute) et les poursuites de voitures par un "slow", sont courantes à partir de la découverte des climats contrastants. En revanche rares sont (chez les créateurs soucieux de la syntaxe cinématographique) les scènes paisibles ou intimistes illustrées par un "allegro" (plus de 120 battements à la minute) ou même un "andante" (plus de 76) ou un rock and roll agité.

L'expérience de ces effets nous donne à penser qu'ayant très vite été assimilés aux habitudes cinématographiques, ils n'ont jamais été

♦ La réponse est la même s'il s'agit d'une réelle évolution esthétique ou d'un phénomène de mode.

perçus comme erreurs. Mais il n'empêche qu'ils affaiblissent le langage cinématographique et son intensité dramatique[♦]. Nous savons à quel point il est difficile que les images d'un clip nous émeuvent comme le ferait un « vrai » film ou dépassent le simple effet amusant, décoratif ou spectaculaire[♦].

Notre expérience qui se fonde sur un travail mené en salle de projection, avec des groupes de spectateurs volontaires nous amène donc à conclure :

- Lorsque la musique a une forte présence avec dépassement rythmique, le message cinématographique s'affaiblit. La musique monopolise l'attention et n'apporte pas de composant dramatique, sauf son propre registre primaire.

- La fusion dramatique image-musique se maintient tant que la musique ne monopolise pas l'attention et que le rythme musical reste au-dessus du rythme de l'image

Des expériences semblables on été faites sur les effets de déplacement de la provenance et de la musique d'ambiance. Elles ont conduit à des conclusions similaires[♦].

♦ Voir dans l'appendice, l'expérience menée autour d'un clip célèbre dans les années quatre-vingt.

♦ L'expérience démontre que les générations qui grandissent au sein d'un courant ayant assimilé des transgressions aux règles esthétiques classiques (la granulation par rapport à la photographie classique, l'harmonie du jazz par rapport à l'harmonie traditionnelle, le surréalisme ou le fauvisme par rapport à la peinture classique) ne ressentent pas ces transgressions comme une évolution (encore moins comme une erreur) par référence aux modèles précédents car ce sont toujours les modèles actuels (ou les courants à la mode) qui constituent leur référence. Il faut tout un travail de sensibilisation (en se référant aux modèles classiques) pour capter l'importance du modèle esthétique en vigueur (de même que pour échapper à la fascination d'un phénomène de mode). Autrement dit, un modèle esthétique (ou une mode), n'émeut pas la génération qui a grandi avec lui comme il a ému la génération qui l'a vu naître. Il va de soi, que cette réaction est semblable pour tous les acquis de la civilisation.

♦ Ces expériences ont été étendues à des films publicitaires, institutionnels et d'entreprise. On a constaté que lorsqu'un film a un message à faire passer, celui-ci est mieux assimilé lorsque l'on évite les effets que nous venons de décrire. Il semblerait que « le son » actuel (dans son excès de présence et de trouvailles rythmiques) soit, dans les films publicitaires si dépendants des modes

musicales, un obstacle à la bonne assimilation du message qu'ils cherchent à faire passer, mais encore une fois l'expérience démontre que les clichés ont la vie dure. Tous ces concepts et ces expériences seront exposés dans un prochain travail sur la musique, le marketing et la communication.

Chapitre 4
Les outils

Les outils traditionnels

Les principaux outils à la disposition du compositeur pour la production de musique de film sont :

- La grande formation orchestrale ou symphonique.
- La petite formation ou groupe de chambre.
- L'instrument "solo" ou le soliste accompagné.
- La musique concrète (élaborée à partir de bruitages, des sons non conventionnels et des manipulations de la bande magnétique).
- La musique électroacoustique (élaborée au moyen d'instruments électroniques pour la production de sons non conventionnels).
- Le synthétiseur en enregistrement multipistes[♦].

♦ Voir Chapitre 6 « L'aspect technique »

Une combinaison de moyens acoustiques et électroniques, à savoir :

• Le synthétiseur utilisé comme un instrument de l'orchestre.

• Le "mode mixte"♦ (fusion entre des instruments traditionnels et des instruments électroniques).

Il est évident que tout type de son bruitage peut être inséré dans la bande-son. La musique, le bruit, la voix humaine, etc. Nous ne nous référerons ici qu'aux instruments musicaux et à leur regroupement.

L'instrument musical, dans sa version primaire, est soliste. L'orchestre ou le groupe est un outil musical plus élaboré. Ici l'agencement des différentes parties individuelles exige, de la part du compositeur, l'utilisation de techniques différentes du jeu individuel. Ces techniques varient selon qu'il s'agit d'une petite ou d'une grande formation.
La petite formation nécessite, de la part de l'instrumentiste, une maîtrise plus importante de l'instrument que celle demandée aux musiciens d'un grand orchestre. Chaque musicien d'une petite formation est seul responsable de la partie qu'il interprète. Dans l'orchestre symphonique, hormis quelques passages en solo, les parties sont en général partagées entre plusieurs musiciens qui doivent renoncer à leur expression individuelle au bénéfice du résultat collectif♦.
Pour cette raison et par l'importance de la masse sonore mise en mouvement, l'écriture symphonique est, par principe, plus simple que celle d'un orchestre de chambre ou de soliste. La complexité du résultat symphonique n'est qu'une résultante de la combinaison de tous les instruments.

Il est intéressant d'examiner les raisons du regroupement de plusieurs musiciens.

♦ Voir Chapitre 6 « L'aspect technique »

♦ Exception faite de la forme *Concerto* qui inclut la présence d'un soliste capable de faire face à des exigences interprétatives très sévères de la part du compositeur.

En premier lieu, l'augmentation de la puissance sonore. Bien que cette raison ne soit plus valable depuis l'invention de la sonorisation, le groupement de musiciens à l'unisson continue de se faire au sein des grands orchestres. Dans un orchestre symphonique traditionnel plusieurs douzaines de cordes (violons, altos, cellos et contrebasses) se partagent quatre ou cinq notes seulement ; une même note est jouée à l'unisson par dix ou quinze musiciens. Plusieurs violons à l'unisson peuvent, certes, équilibrer le son d'une trompette dans le « forte », mais il existe un facteur qualitatif non négligeable : l'effet de masse d'ensemble, ou densité, donne au son un caractère différent de l'instrument soliste.

La présence dans l'orchestre de plusieurs groupes de timbres différents permet l'utilisation d'harmonies très élaborées. Nous avons vu que l'harmonie ne pourrait atteindre la complexité de certaines oeuvres du répertoire du XXe siècle si les instruments utilisés possédaient tous le même timbre.

Même dans un contexte purement musical il existe un facteur dramaturgique qui peut se décrire sous forme d’images : ainsi, un orchestre symphonique est une véritable foule qui dialogue, qui discute, qui s'énerve, qui se calme. Il y a ici des rôles, des personnages, des fils subtils qui brodent de véritables dentelles sonores. Ici un groupe chante une mélodie, un autre l'accompagne, soudain un troisième s'incorpore sous forme de contrepoint pendant qu'un autre encore ponctue certains passages, tout cela coloré par des interventions de la percussion. En quelques secondes, les rôles s'intervertissent et tout le paysage change substantiellement.

La différence de densité sonore des trois types de formation que nous allons décrire, ainsi que la différence de leur masse, revêt une très grande importance du point de vue dramatique, car selon la formation employée elle accorde à la musique de film une présence différente[♦].

♦ Il faut souligner que le concept de présence, inexistant en écoute ordinaire trouve sa pleine justification en contexte dramatique, plus précisément dans le cinéma

le grand orchestre

De nos jours les grandes formations orchestrales sont le propre des superproductions. Leur utilisation implique un grand budget consacré à la musique du film. L'énorme richesse obtenue par ce moyen permet de parcourir, en toute liberté, toute la gamme des émotions nécessaires au traitement de la bande sonore. De plus, par sa masse, les profils individuels des instruments se trouvent éloignés, anonymes, contrairement aux instruments solistes qui prennent beaucoup de relief dans un contexte dramatique. Ceci est très important pour définir les moments où la musique doit savoir se tenir à distance, pour mieux jouer son rôle. En se faisant discrète, la musique peut mieux imprégner l'esprit du spectateur de façon, sinon inconsciente, du moins inaperçue.

Dans le grand orchestre, chaque musicien est fondu dans la masse sonore. Lorsqu'ils jouent tous ensemble aucun ne se manifeste de façon prioritaire par rapport à l'ensemble.

L'orchestre symphonique est fait pour être entendu de loin. Si l'orchestre était un personnage faisant partie du drame[♦] il pourrait s'assimiler à la foule. Le discours musical de l'orchestre symphonique est en quelque sorte le récit prononcé par la multitude. Anonyme, distant. Par sa distance physique et psychologique, la musique symphonique permet, dans un contexte cinématographique, des illustrations musicales d'une grande discrétion.

petite formation ou groupe de chambre

Dans une petite formation, les musiciens ne sont pas fondus dans une masse sonore globale comme c'est le cas dans un orchestre, mais ils constituent un petit groupe de solistes. La musique en petite formation est un discours intime. Elle est faite pour être entendue de près. Les timbres sont plus définis, les individualités plus claires.

♦ Et les chapitres qui suivent démontrer que certainement, il l’est.

C'est pourquoi, dans le film la petite formation, malgré sa puissance sonore réduite♦, est plus présente qu'un orchestre symphonique.

le soliste

C'est ici que la musique se fait remarquer le plus. La bande-son se fait alors, si présente que parfois, elle monopolise l'attention du spectateur au détriment de l'image ; et plus encore si les timbres sont typés ou inhabituels, (la cithare du "Troisième homme", la flûte de Pan dans "Le grand blond avec une chaussure noire"). S'il est vrai que dans ces deux exemples les mélodies se retiennent facilement par leur simplicité ; il est vrai également que leur présence est davantage remarquée par l'existence d'un soliste (physiquement et psychologiquement) plus proche du spectateur.

Des expériences de laboratoire♦ ont démontré qu'il est plus facile de retenir une phrase mélodique jouée par un instrument soliste que la même phrase interprétée par un grand orchestre.

Ce n'est pas par hasard si la plupart des plus célèbres mélodies du cinéma ont été interprétées par des solistes, tandis que des mélodies également simples et belles exécutées par un grand orchestre, ont eu plus de mal à capter l'esprit du spectateur. L'examen de plusieurs centaines de films montre que grand nombre des mélodies symphoniques célèbres, ayant rencontré un succès certain, auraient joui d'une plus grande popularité par la simplification de leur traitement orchestral.

♦ Depuis l'invention de la sonorisation et de l'enregistrement, le critère de puissance n'a de signification que dans le sens dramatique. C'est pourquoi, il faut distinguer la puissance réelle -qui se mesure en décibels- de la puissance dramatique. Dans une bande-son, celle-ci est davantage fonction de la masse orchestrale et de la dynamique (piano-forte) du jeu des musiciens que du volume sonore. L'incrément de la puissance réelle s'obtient, tout simplement, par la sonorisation, en montant le volume..

♦ Voir appendice.

Jusqu'aux débuts des années soixante, la musique de générique était souvent, comme dans l'opéra, une ouverture. Elle présentait de façon sommaire les thèmes musicaux que le spectateur allait rencontrer tout au long du film. Le grand public commença à comprendre (et certains spectateurs à découvrir) la présence de la musique dans le film (hormis les séquences des numéros musicaux) lorsque la musique de film se simplifia, tant du point de vue mélodique que de son orchestration. Pourtant les éditeurs ont toujours su qu'une chanson ou une mélodie, immédiatement assimilable par le grand public, et placée de préférence dans le générique, pouvait entraîner une forte vente de disques.

Les instruments électroniques

le synthétiseur

L'outillage électronique de la musique tourne autour du synthétiseur et ses dérivés.

Des instruments musicaux électroniques possédant des fonctions pour modeler leur sons, tel que l'orgue électronique et la guitare électrique, existaient bien avant l'invention du synthétiseur.

Le synthétiseur est né de la recherche de nouvelles sonorités. Les premiers instruments de synthèse électroniques étaient artisanaux et composés de modules indépendants (oscillateurs, filtres, modulateurs, etc.) reliés par des câbles ou des "dispatchings". Très vite apparut une nouvelle génération de musiciens à la recherche d'émotions nouvelles, avec leurs propres règles techniques et leurs conceptions esthétiques. La musique électroacoustique était née.

Plus tard la construction en série d'instruments électroniques "orientés" musique "synthétique" est devenue une réalité. Le nouveau-né était toujours composé de modules indépendants, mais sa particularité résidait dans la facilité de leur interconnexion et dans leur caractère modulaire. Par l'intermédiaire d'éléments appelés "interfaces" le nombre de modules reliés pouvait être, théoriquement, infini.

Par ailleurs les fabricants d'orgues électroniques suivaient de près les nouvelles découvertes et enrichissaient régulièrement leurs instruments de nouvelles fonctions. Il faut souligner que ces dernières (telle la boîte à rythme, les accords et les basses automatiques) n'étaient pas toujours destinées à augmenter les possibilités créatives de l'interprète, mais plutôt à lui faire croire qu'il les exerçait. Encore aujourd'hui, certains modèles destinés aux amateurs, très sophistiqués, tiennent plus de l'électroménager que de l'instrument de musique.

Les premiers synthétiseurs consacrés à la recherche électroacoustique, n'avaient pas de clavier, car ils étaient destinés à des musiciens décidés à rompre leur liaison avec les gammes et les notes. Leurs organes de contrôle étaient composés d'interrupteurs et de boutons rotatifs propres aux appareils électroniques. Très vite les concepteurs comprirent que le synthétiseur pouvait imiter, certes de façon approximative, les sons des instruments acoustiques ou des ensembles orchestraux complets et ils affirmèrent leur fidélité aux gammes traditionnelles par l'incorporation d'un clavier.

Le rêve d'un instrument à même de remplacer tout un orchestre ne date pas d'aujourd'hui. C'est cette même chimère qui donna naissance à l'ancien orgue à tuyaux. Le synthétiseur réalise ce rêve (du moins pour la musique enregistrée) non par l'imitation pure et simple des timbres orchestraux, mais par les possibilités multi-timbrales qui autorisent un agencement des sons dérivé de l'orchestration classique[♦].

Toutes ces possibilités, de même que les techniques modernes d'enregistrement multipistes et les ordinateurs, ont ouvert de nouvelles possibilités au compositeur.

La véritable révolution dans la musique électronique s'est produite lors de la parution de l'interface M.I.D.I. qui a ouvert l'ère informatique de la musique en permettant, entre autres, l'utilisation simultanée d'instruments hétérogènes, la programmation et l'enregistrement, de la musique par le biais d'un ordinateur.

Et ne parlons pas des possibilités pédagogiques (recherche, expérimentation) de l'informatique musicale durant la période d'apprentissage du compositeur, dans le calme d'un petit studio d'enregistrement personnel.

♦ A cet égard les travaux d'Isao Tomita (avec une technologie aujourd'hui obsolète) à l afin des années 70, constituent même aujourd'hui une référence inégalée.

le paysage actuel

Ce sujet ne serait pas complètement traité si nous ne nous éloignons pas un peu de notre thème principal, la musique en contexte dramatique, pour exposer les controverses qui font rage autour du synthétiseur.

Trois catégories de musiciens coexistent aujourd'hui.

Les premiers, ceux que l'on nomme "classiques", délaissent le synthétiseur par souci de la noblesse du timbre, le trouvant "trop artificiel". Les raisons de cette mésestime sont diverses et, de leur point de vue, légitimes. Son timbre aseptisé, son manque d'expressivité par rapport à un instrument traditionnel, l'abondance de technologie s'interposant entre le jeu du musicien et le résultat sonore, enlèvent toute intimité et toute proximité à la relation entre l'interprète et sa musique, limitant ainsi la libre expression du musicien. De plus, le champ d'action naturel de la musique est le concert, lieu primordial de rencontre entre le musicien et ses auditeurs, et non pas le studio d'enregistrement, domaine privilégié du synthétiseur.

Il est vrai que les possibilités expressives du synthétiseur sont amoindries par rapport aux instruments acoustiques, mais ne le sont-elles pas déjà dans l'orchestre symphonique, où chaque musicien doit renoncer à son expressivité personnelle afin de pouvoir s'intégrer dans un contexte général ? Certaines oeuvres classiques pour clavecin ou orgue, et même pour orchestre, ne sont-elles pas si réduites dans leur expressivité qu'elles permettent, sans perte de qualité, leur interprétation par un instrument électronique ?

l'In second viennent les "synthétistes", qui considèrent que le synthétiseur ouvre les portes d'un nouveau monde sonore dont la richesse et la facilité d'utilisation justifient un total dévouement à la seule recherche de nouvelles sonorités et de nouveaux effets, au détriment de toute connaissance des techniques de l'Harmonie, de l'Orchestration et de la Composition, sans même parler du solfège...

L'avance technologique et la diminution de ses coûts a mis à la portée de tous des outils de création réservés jusque-là aux professionnels très expérimentés. Il y a vingt ans, il fallait posséder une grande compétence pour manier une caméra de télévision (et pour avoir le droit de le faire), un instrument de musique ou une console de mixage. Aujourd'hui, des appareils dix fois plus performants sont capables de résoudre automatiquement des problèmes techniques (et leurs implications esthétiques) et sont à la portée de toutes les bourses. De nouveaux venus se sont lancés dans la production musicale et audiovisuelle. Un nouveau modèle esthétique a fini par s'imposer, malheureusement dépourvu de la richesse apportée par de longues années employées à lutter contre les contraintes qu'imposent les matériaux graphiques et sonores"[♦]. Cette esthétique se caractérise par l'hypertrophie de la percussion et la pauvreté harmonique. Quatre-vingt-dix pour cent de la recherche sont consacrés à l'affût du dernier modèle de synthétiseur, d'ordinateur ou de logiciel.

Certes, tout au long de l'histoire de l'humanité, l'introduction d'un nouvel outil dans un contexte professionnel s'est effectué, soit pour améliorer le rendement, soit pour diminuer les coûts de production, soit encore pour des raisons de sécurité ou de confort de l'opérateur. Dans le cas d'une activité artistique, nous croyons à l'existence d'un élan créateur qui nous pousse à aller plus loin (ou à la rigueur, aussi loin) que nous ne le ferions sans l'outil. Si nous autres, créateurs, utilisons les formidables moyens mis à notre disposition pour faire la même chose (ou moins bien) que ce que nous ferions sans eux, il y a sans doute lieu de se demander à quoi ils peuvent nous servir[♦].

♦ "Musique de musicien ? Non merci !", (Un producteur de disques qui a voulu rester anonyme).

♦ Tout au long de son histoire, l'orchestration symphonique a subi une évolution permanente, arrivant à son apogée au XXèmc siècle avec Ravel, Debussy, Rimsky Korsakov, Stravinsky et bien d'autres. Ceci avec une palette de timbres limitée aux seuls instruments dle l'orchestre. Par ailleurs nous ne cessons d’entendre que le synthétiseur possède des moyens et des timbres infinis par rapport à l’orchestre symphonique. Or après plus de deux décennies de synthétiseur nous attendons toujours une œuvre qui puisse ne serait-ce qu’égaler la richesse d’un Sacre du Printemps de Stravinsky ou d’un Daphnis et Chloé de Ravel composées seulement pour un vingtaine de timbres.

Pour finir, il y a l'élite retranchée dans les laboratoires de l'IRCAM, et dans d'autres espaces tout aussi prestigieux, que ses membres partagent, parfois, avec des compositeurs contemporains "acoustiques". Tous considèrent que la révolution apportée par les instruments électroniques modernes exige un langage nouveau, sans commune mesure avec les structures traditionnelles♦.

Le fossé existant entre ces trois catégories de musiciens semble s'élargir de jour en jour. Seuls quelques audacieux s'aventurent à travailler "entre les deux bords de la falaise" au risque de ne pas trouver de "marchés" à leur production, faute de positionnement ou d'étiquette normalisés capables de les définir.

le synthétiseur dans la musique de film

Nous venons d'analyser le point de vue des trois catégories de musiciens. Ils fournissent des enseignements que le compositeur de musique de film peut méditer avec profit.

- Le synthétiseur, seul ou associé à des instruments acoustiques, s'utilise de plusieurs façons.
- Pour la création de sons "irréels".
- Pour la production de mélodies comportant des timbres et des gammes originales n'existant pas parmi les instruments acoustiques
- Pour l'imitation (plus ou moins réussie) des instruments acoustiques♦.

Une version moderne du synthétiseur, "l'échantillonneur" n'utilise pas un générateur électronique pour produire les sons, mais le son

♦ Certains considèrent que seul ce qui s'inscrit dans une continuité historique peut être pris au sérieux. Cette attitude marginalise de grands compositeurs, tels Serge Rachmaninov, Jacques Ibert, Joaquim Rodrigo et, parfois, même Erik Satie et Darius Milhaud.

♦ Quelques puristes regardent avec mépris l'utilisation du synthétiseur pour la création de musique vouée auparavant à des instruments acoustiques. Pourtant des signatures prestigieuses de la musique de film (Jerry Goldsmith, Ennio Morricone, etc.) l'utilisent d'un manière exemplaire tout en reconnaissant l'allégement du budget de la production.

d'un instrument réel enregistré dans sa mémoire, (échantillon), reproductible sur toutes les notes avec un clavier. Il permet, en plus, d'enregistrer et de triturer, facilement, tout type de bruit ou d'objet sonore permettant des manipulations (renversements, répétitions, accélérations, ralentis, changements de la hauteur, etc.) dont la manipulation, laborieuse, était réservée auparavant à la bande magnétique (musique concrète).

Si les instruments électroniques jouissent d'un succès incontestable aujourd'hui grâce à leurs avantages techniques, ils ont par contre, d'un point de vue musical, certaines imperfections. Ce sujet sera analysé en détail dans le chapitre consacré à l'aspect technique.

le « mode mixte »

Le « mode mixte » est une technique d'enregistrement faisant coexister des instruments électroniques et acoustiques. Les premiers sont employés pour donner du corps et de la densité à la masse sonore, les derniers prennent à leur charge les passages et les parties nécessitant une grande qualité de timbre et d'expression. Nous expliquerons cette technique dans le chapitre consacré à "l'aspect technique" après avoir exposé quelques concepts préliminaires nécessaires à sa compréhension.

Théorie de l'orchestre

Sous le nom un peu ampoulé de Théorie de l'orchestre nous présentons une schématisation graphique de "l'espace orchestral", conçu comme un volume où prendraient place les différents événements musicaux. Le modèle ainsi élaboré nous permet de visualiser les phénomènes acoustico-musicaux. Il est valable également pour les timbres synthétiques.

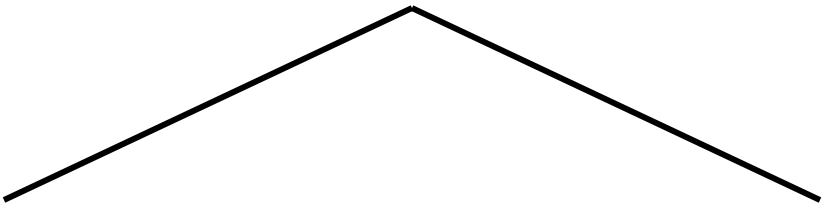
Nous prenons comme système de référence l'orchestre symphonique. Malgré son apparente complexité, il constitue un modèle simple permettant une compréhension immédiate.

Pour nos représentations, les mélodies se présenteront sous forme de dessins. Ceci n'est pas une réduction simpliste destinée à cajoler le novice méconnaissant le solfège mais une véritable modélisation permettant de mettre en évidence les formes mélodiques.

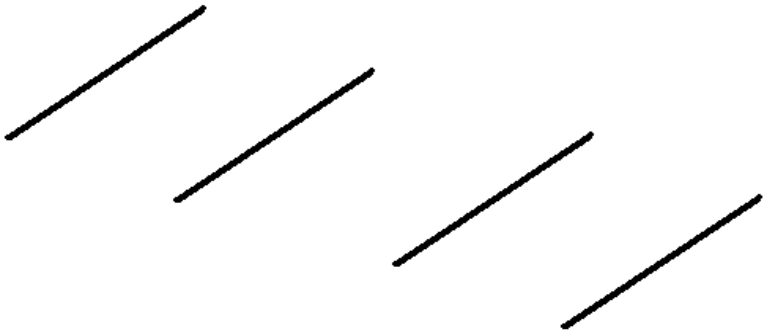
Pour bien comprendre ce principe, il faut que le lecteur s'habitue, quand il entend de la musique, - plutôt qu'à essayer de déchiffrer les notes - à se représenter les dessins que celles-ci font dans leur parcours. De cette façon, il aura une idée (très) approximative de ce que voit le chef d'orchestre lors d'une première lecture.

Ainsi à la vue de ceci :

Là où l'instrumentiste (ou le novice plein de bonne volonté) lira Do-ré-mi-fa-sol-fa-mi-ré-do, le chef d'orchestre verra :



Revenant à notre exemple sur le refrain de "Les feuilles mortes", ses quatre vers, du point de vue mélodique, peuvent se représenter ainsi:



C'est un bon exercice pour le lecteur que de s'habituer à se faire mentalement ce type de représentations à l'écoute des mélodies.

Voyons tout d'abord en quoi consiste l'orchestration symphonique.

Du point du vue de l'Harmonie, la plupart des voix s'agencent en quatre parties :

Soprano
Contralto
Ténor
Basse

Cette classification est d'origine chorale mais elle s'applique aussi à la distribution des voix instrumentales.

Dans les oeuvres classiques, jusqu'à une période romantique avancée, et même dans certaines oeuvres contemporaines, les choses se passent, en général, à quatre voix. Les passages à deux ou trois voix sont moins fréquents, ceux à plus de quatre sont exceptionnels. La complexité apparente d'une partition d'orchestre, avec ses dizaines de notes superposées verticalement étalées sur dix, vingt ou trente portées, recèle un grand nombre de notes répétées (l'expression correcte est « doublées »), partagées sur toute l'étendue du spectre sonore.

Dans un orchestre symphonique ordinaire, nous pouvons établir la classification suivante.

Registre	***Cordes***	***Bois***	***Cuivres***	***Percussions***
Inst. dérivés aigus		Piccolo	Tr. Picc.	
1° voix (Soprano)	1er violon	Flûte	Trompette	Cymbale
2°voix (Contralto)	2ème violon	Hautbois	Cor	Caisse claire
3° voix (Ténor)	Alto	Clarinette	Trombone	Timbale
4° voix (Basse)	Cello	Basson	Tuba	Grosse Caisse
Inst. dér. graves	Contrebasse	Contrebasson		

Un orchestre symphonique est une "machine" dont le résultat sonore peut se représenter en trois dimensions.

Dans l'axe vertical nous trouvons la hauteur, les sons, à partir du plus grave (en bas) au plus aigu (en haut).

Dans l'axe horizontal nous trouvons l'élément "temps". Ces deux coordonnées sont correctement représentées dans une partition musi-

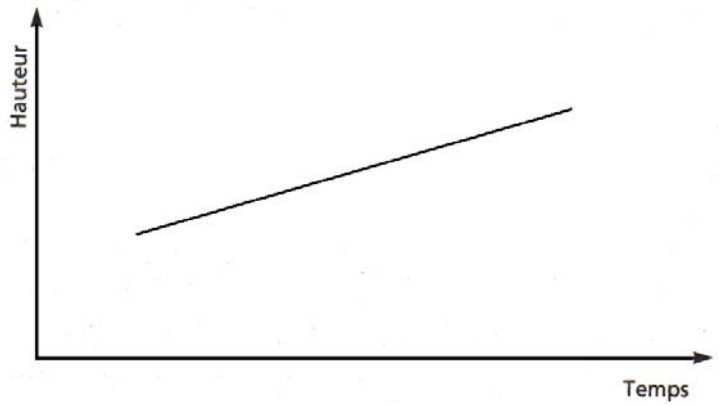
cale qui se lit naturellement de gauche à droite, comme l'écriture occidentalle.

De même, les notes graves sont représentées en bas de la portée, les notes aiguës sont représentées en haut.

Un accord, dont les notes sont jouées simultanément, s'écrit verticalement, les notes superposées, la note grave en bas, la note aiguë en haut.

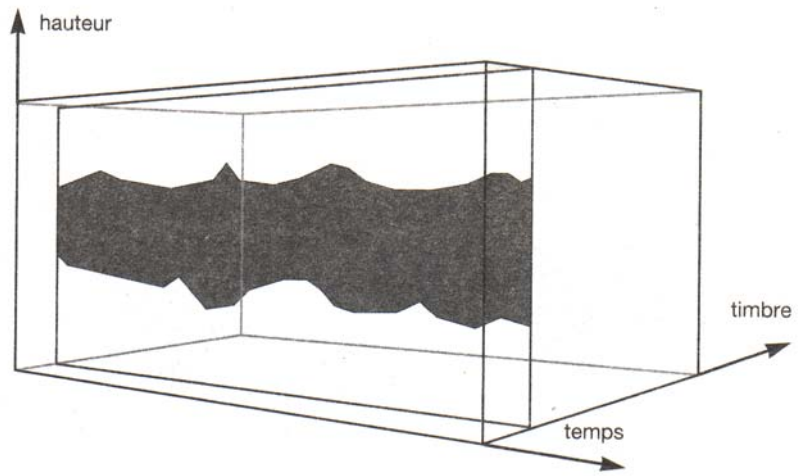
L'analogie entre la partition et notre représentation graphique, s'arrête ici. Cependant, en voyant une partition d'orchestre on peut remarquer l'intention des créateurs de la notation musicale de placer les instruments selon une représentation de ce type.

En musique on parle de deux critères, l'un horizontal ou mélodique (une mélodie est une série de notes jouées l'une après l'autre dans le temps), l'autre vertical ou harmonique (sans parler encore d'accord, l'harmonie est le résultat de plusieurs notes jouées en même temps).
Dans notre graphique, un instrument qui ferait une gamme ascendante, serait représenté par une ligne qui commencerait en bas à gauche et finirait en haut à droite.



Représentation d'un instrument faisant une ligne mélodique ascendante

Un ensemble de cordes serait représenté ainsi :

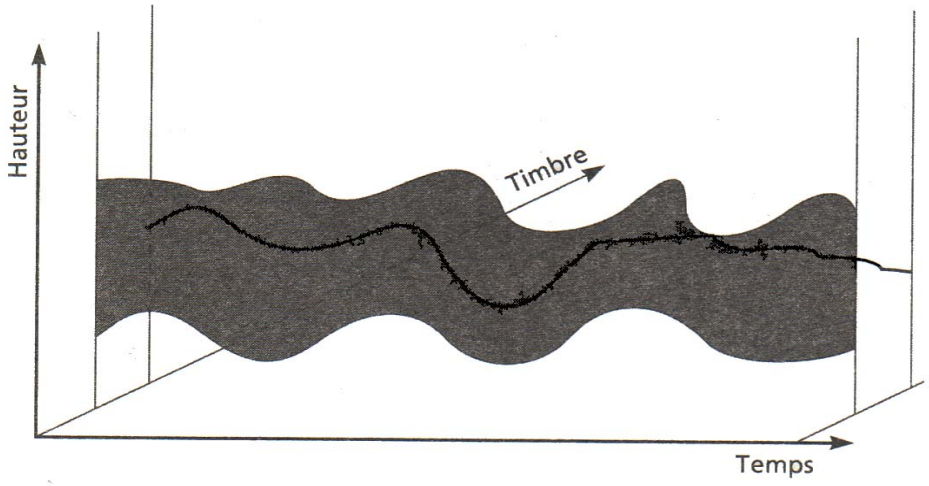


Représentation d'un ensemble de cordes

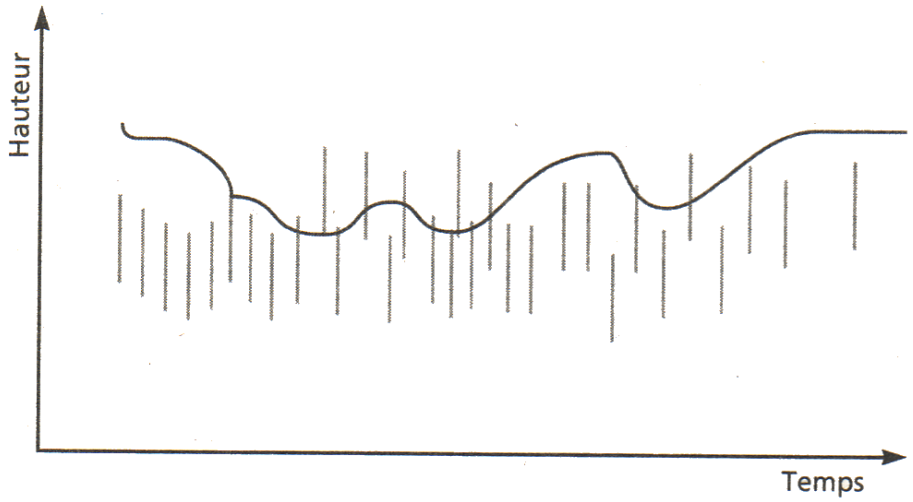
Il existe un troisième critère, en profondeur, celui qui définit le caractère tridimensionnel de la musique : "le timbre". Le timbre des instruments va du plus transparent (par exemple, la harpe, les cordes) au plus épais (par exemple, les cuivres, la percussion).

Un groupe d'instruments au timbre transparent, comme celui des cordes, se représente près de l'observateur. La transparence de ce timbre "laisse passer" le son d'un timbre plus épais comme celui de la trompette (et non pas seulement parce que celle-ci joue plus fort).

Une flûte qui joue accompagnée d'un ensemble de cordes se représenterait ainsi.



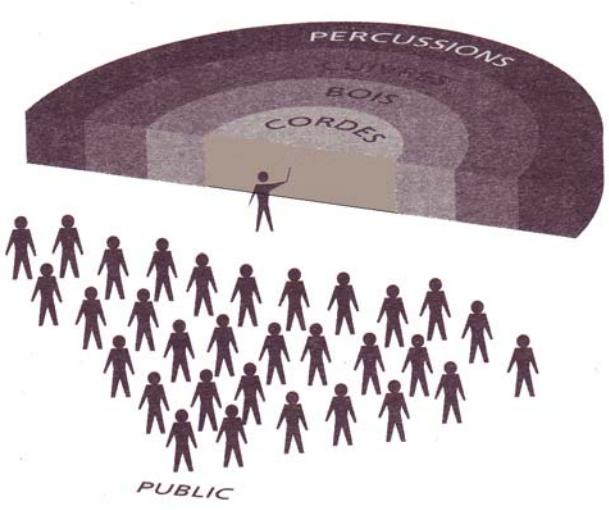
La même flûte accompagnée d'une guitare serait représentée ainsi.



On peut observer que par la nature du son de la guitare, ses notes laissent un certain espace entre elles, ce qui détermine leur transparence. Il faut remarquer, contrairement à ce que l'habitude du clavier ferait croire (où, a priori, on joue la mélodie de la main droite et l'accompagnement de la main gauche) que la mélodie n'évolue pas nécessairement au-dessus de l'accompagnement. Les notes de la flûte passent à travers des espaces laissés par la guitare.

C'est cette transparence des différents timbres qui permet la coexistence de plusieurs groupes sonores. Chaque groupe est en fait, un orchestre à part entière. Dans une partition bien équilibrée la partition de chaque groupe séparé est une oeuvre complète en soi. Elle accepte donc une réduction de son effectif orchestral tout en restant, bien que réduite, toujours intéressante.

En tenant compte de l’épaisseur de chaque timbre orchestral, un orchestre symphonique avec tous ses groupes pourrait être représenté ainsi.



La largeur de chaque arc de cercle représente l'épaisseur du timbre de chaque groupe d'instruments.

Où nous voyons, au premier plan, un rideau de cordes, permettant le passage à travers lui, d'un timbre plus épais, les bois, tous deux laissant passer encore le timbre des cuivres traversé encore par le plus épais, la percussion.

Cette représentation est plus ou moins matérialisée par la disposition que prennent les musiciens d'un orchestre symphonique par rapport au chef, d'abord les cordes, ensuite les bois, plus loin les cuivres et finalement la percussion. De cette façon, nous obtenons une modélisation de l'orchestration symphonique comme une construction sonore "tridimensionnelle".

Une musique de piano pourrait être représentée avec seulement deux dimensions (un seul timbre = un seul rideau).

Pour revenir à notre représentation de l'orchestre, il faut souligner que la position relative des différents instruments dans cette modélisation, n'est pas fixe, mais qu'elle peut varier au cours d'une orchestration, lorsque par un moyen quelconque, un instrument ou un groupe se détache momentanément du contexte sonore.

La gestion de la bande sonore permettant de faire entendre clairement un dialogue appartient au domaine du compositeur-orchestrateur (ce qui rejoint le critère de transparence). C'est une question de mixage, mais surtout d'orchestration.

Voyons maintenant comment procède l'orchestrateur pour détacher un instrument du contexte sonore.

Il existe deux moyens :

Moyens naturels

• Un timbre épais se détache d'un timbre transparent (une mélodie donnée à la trompette se détache naturellement d'un contexte de cordes).

• Une mélodie jouée dans un registre aigu se détache naturellement des autres mélodies placées dans un registre plus grave et du reste du

contexte sonore ; à condition que cette mélodie reste à l'intérieur des quatre octaves centrales définies comme le *registre expressif.*

C'est le moyen le plus couramment pratiqué par la plupart des arrangeurs, principalement ceux qui arrangent en s'aidant du piano : ils donnent à la voix supérieure la mélodie chantante.

• Une mélodie suffisamment mobile se détache naturellement d'un contexte sonore moins mobile.

• Une phrase mélodique inattendue ou surprenante se détache naturellement d'un contexte que l'ouïe reconnaît comme "normal".

Il faut aussi souligner que toute sonorité n'appartenant pas à l'orchestre se détache du fait de son caractère étranger. Ainsi les bruits de respiration, la toux, la voix humaine, s'imposent dans un contexte musical, à la condition que ces manifestations ne durent pas longtemps. Passé un certain délai (qui varie selon l'instrument ou le bruit), leurs timbres deviennent usuels, et de cette façon "oubliables", au bénéfice d'autres manifestations sachant s'imposer.

Moyens artificiels.

Le seul moyen artificiel existant est le plus évident, celui de faire jouer plus fort l'instrument ou la mélodie que l'on veut détacher du contexte.

Il existe également d'autres procédés, beaucoup plus complexes, qui profitent de la transparence variable des timbres sonores selon les harmoniques et la hauteur des instruments. Ce type de procédé notamment très utilisé par les impressionnistes, se présente à l'ouïe comme un son qui se manifeste et se cache alternativement. On a l'impression que c'est l'instrumentiste lui-même qui produit ces séries de "piano forte" avec une précision mathématique exemplaire. Il n'en est rien, le musicien joue toujours avec la même dynamique, tout en passant d'un contexte sonore plus transparent à un autre plus épais.

Dans la pratique on combine plusieurs procédés en même temps.

Chapitre 5
la fonction dramatique

Le discours musical

Dans sa fonction dramatique, la musique occupe toujours la seconde place. Par principe, sa fonction est d'enrichir le langage cinématographique sans l'éclipser par une présence excessive. N'oublions pas que le discours musical en contexte cinématographique est différent de celui d'une salle de concert.

Certains auteurs, trop focalisés par la fonction dramatique, affirment que la musique ne doit jamais se faire remarquer.

Ceci n'est vrai qu'à moitié, car le cinéma, art pluridisciplinaire, demande à certains moments de mettre en évidence la valeur esthétique de la musique. Ainsi, par la variation du facteur de présence, le compositeur peut solliciter plus ou moins l'attention du spectateur. L'attention agit en effet comme le faisceau lumineux d'un projecteur que l'on peut ouvrir ou fermer à volonté selon la surface que l'on veut éclairer.

Même lorsque la concentration du spectateur sur un objet ponctuel est maximale, ses sens perçoivent des sensations (ici les sons) qui proviennent d'ailleurs. Nous avons vu précédemment que ces impressions marginales ne passent pas par l'attention mais qu'elles arri-

vent pourtant à son cerveau et imprègnent son esprit. Les automobilistes expérimentés connaissent bien cette perception marginale qui leur permet de conduire tout en restant concentrés sur autre chose.

Certains auteurs considèrent[♦] inutile la création d'une musique trop complexe ou trop orchestrée pour un film, argumentant que le spectateur ne peut assimiler toutes les données visuelles et sonores qui lui arrivent en même temps. Ils suggèrent par ailleurs, afin que la musique puisse se manifester en toute plénitude, que les réalisateurs affectent certains moments du film à des séquences cinématographiquement austères pour permettre au spectateur de se consacrer à l'écoute de la musique sans *« être gêné par les images »*.

Il va de soi que ce sont là des propos de musiciens de concert qui, de plus, ignorent que le public n'a pas le même type d'écoute que celui du musicien expérimenté[♦]. Seul, en effet, un musicien ayant un grand entraînement peut avoir une écoute attentive de tous les instruments d'un orchestre simultanément. Une oreille non entraînée, lors d'une première écoute (c'est souvent le cas au cinéma), même en l'absence d'images, ne peut porter attention qu'à une seule mélodie ; le reste des éléments sonores n'est perçu que comme un accompagnement, un climat général ou, tout simplement, un contexte sur lequel évolue la mélodie[♦].

♦ Theodor W. Adomo et Hanns Eisler -"Musique de Cinéma" - L'Arche - 1972.

♦ Cette différence de perception est à tel point flagrante pour certains théoriciens modernes qu'ils ont créé le concept de "Tripartition" permettant, à une oeuvre musicale d'être analysée sous trois pains de vue : a) du point de vue de l'œuvre telle qu'elle est perçue par son compositeur (poiétique), b) du point de vue de l'œuvre telle qu'elle est perçue par l'auditeur (esthésique) et c) du point de vue objectif (neutre) indépendant des deux autres.

♦ Il arrive que même l'écoute attentive d'un musicien entraîné ne puisse discerner certains timbres instrumentaux qu'en raison des effets qu'il provoque dans la globalité. Un exemple fréquent est celui d'un crescendo de timbales qu'on ne reconnaît que par l'effet de crescendo général qu'il provoque, lorsque le reste de l'orchestre continue à jouer avec la même dynamique.

Bien entendu, ces considérations sont valables pour l'écoute attentive de la musique. En revanche, l'écoute marginale, -qui ne passe pas par l'attention tout en imprègnant l'esprit du spectateur- capte de façon général la totalité de la structure sonore sous une forme de perception différente.

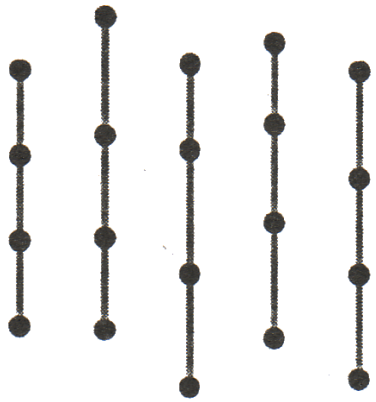
Une analogie appropriée serait celle du décor de fond aux images floues permettant de situer une scène dans un lieu déterminé même si le spectateur ne regarde que les protagonistes. Cette écoute marginale est essentielle dans la perception de la dramaturgie musicale. L'écoute marginale est une composante privilégiée de la dramaturgie musicale et est fonction du système perceptif du spectateur qui reçoit le message cinématographique.

Les paragraphes suivants sont liés aux arguments précédents. Ils ne concernent pas seulement l'oreille du musicien entraîné, mais ils atteignent aussi l'esprit du public non musicien, parfois à travers l'écoute attentive mais le plus souvent par l'écoute marginale.

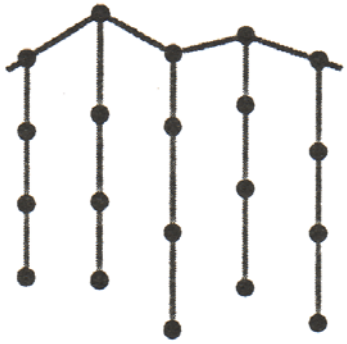
le discours mélodique

La mélodie est-elle irremplaçable dans le discours dramatique musical ? Non, un climat musical peut être créé uniquement avec un contexte harmonique. Mais, de la même façon qu'un objet amorphe ne manque pas de forme, un passage dépourvu de mélodie n'est perçu comme tel que quelques instants.

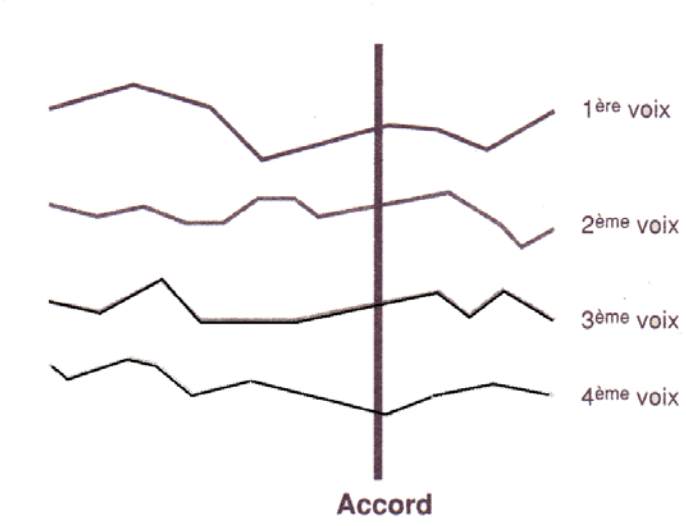
En effet, une suite d'accords dessine des formes, perçues surtout dans la voix supérieure, que l'ouïe interprète comme des mélodies. Dans l'exemple graphique ci-dessous on pourra ainsi isoler de la succession harmonique la mélodie qui en découle.



Dans cette succession d'accords, à quatre voix, où chaque note est schématisée par un point, on ne peut éviter qu'après quelques instants, l'ouïe découvre une mélodie dessinée par la voix supérieure.



Dans la figure suivante la schématisation graphique d'un passage à quatre voix représente quatre lignes mélodiques qui, dans l'exemple considéré, sont constituées par un groupe d'instruments de la même famille.



Exemple :

4 cordes (2 violons, alto et violoncelle)
ou 4 bois (flûte, hautbois, clarinette, basson)
ou 4 Cuivres (trompette, cor, trombone, tuba)

ou, simplement, par un groupe de timbres synthétiques égaux ou de sonorité proche. La ligne verticale représente la résultante harmonique, à un instant donné. Celle-ci est déterminée par la rencontre des quatre mélodies. Encore une fois, même si l'on minimise les lignes mélodiques afin de privilégier l'harmonie, on ne peut éviter que l'ouïe ne les découvre après quelques instants.

Nous distinguons plusieurs formes de discours mélodique :

La mélodie chantante. Facilement reconnaissable elle est à la base de la chanson, de la musique folklorique et de tout ce que l'on appelle "la belle musique". Tonale par excellence, elle s'impose à l'ouïe sans difficulté. Par sa clarté et définition elle risque, en contexte cinématographique, de prendre à l'image le monopole de l'attention.

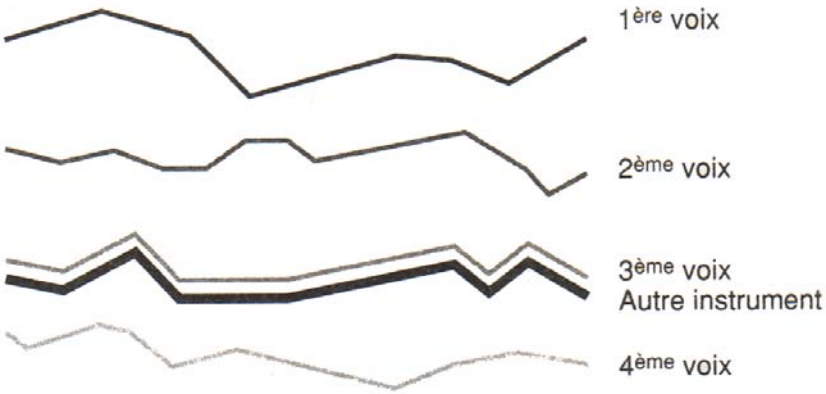
La mélodie atonale. Non moins chantante que la précédente, elle est cependant moins facilement repérable et surtout de réminiscence plus difficile. Son territoire dramatique est celui des sables mouvants, l'incertitude, l'inquiétude, l'angoisse, en opposition à celui de la mélodie chantante, qui traduit des ambiances, parfois confortables et sécurisantes, parfois sentimentales ou nostalgiques, mais toujours franches.

La mélodie cachée. Moins repérable, elle se découvre après quelques instants d'une succession harmonique du type d'un timbre différent, la mélodie supérieure afin de la mettre exposé ci-dessus.

Cette mélodie cachée peut être mise en évidence si on la double d'un instrument soliste. Lorsque le contexte harmonique est la conséquence de la rencontre de plusieurs mélodies (c'est en général le cas dans cette situation) on peut trouver des mélodies cachées dans les voix intérieures. Le procédé consistant à doubler une voix par un instrument soliste, peut mettre en évidence une des mélodies intérieures.

Ces mélodies intérieures représentent une source de matière thématique, là où l'on ne croyait pas en trouver. Une telle source est naturellement utile au développement d’un leitmotiv.

Dans cette figure, la schématisation illustre un passage à quatre voix où l'on a doublé, par un cinquième instrument d'un timbre différent la mélodie supérieure afin de la mettre en évidence.



Même cas que le précédent, mais une doublure instrumentale met en évidence une mélodie intérieure.

Cet exemple permet d'illustrer ce que nous voulons dire par extraire de la matière thématique là où l'on ne croyait pas en trouver.

En plus des mélodies "inspirées", le compositeur, lorsqu'il orchestre son œuvre[♦], doit créer des mélodies "calculées" qui elles, sont le produit d'un travail d'élaboration intellectuelle[♦].

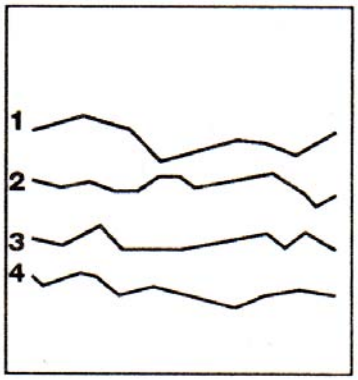
C'est le cas des mélodies intérieures (voix 2 et 3 ; la voix 4, la basse, est en général faite d'un mélange d'inspiration et de logique). Le matériel thématique de ces mélodies intérieures, bien que créé par la logique, est extrêmement riche car, du point de vue esthétique, il possède des ressemblances de style avec les mélodies "inspirées" tandis que du point de vue dramatique, il possède un pouvoir évocateur inestimable pour certaines utilisations, comme nous le verrons dans les exemples suivants.

L'emploi de mélodies cachées peut avoir une influence décisive sur l'esprit du spectateur. La musique peut le guider inconsciemment vers des "intuitions"[♦] qui, selon le désir du réalisateur peuvent s'avérer vraies ou fausses. Dans l'œuvre de Bernard Herrmann nous trouvons une abondante utilisation de ce procédé appliqué surtout au travail qu'il a réalisé sur les films d'Alfred Hitchcock où le spectateur est littéralement manipulé par la musique et conduit à emprunter des sentiers inconscients qui constituent un langage à part, subliminal et intuitif.

♦ Ces paragraphes ne s'appliquent pas aux cas où compositeur et orchestrateur sont deux personnes différentes.

♦ "Le premier vers est offert par les dieux, le deuxième c'est au poète de le trouver", Paul Valéry. Image pertinente pour illustrer le travail du compositeur où une partie de la création est offerte par l'inspiration et le reste élaborée par la logique.

♦ Rappelons-nous de la perception marginale de l'automobiliste nocturne qui, ayant perçu une lueur à peine perceptible à la prochaine intersection, soulève inconsciemment le pied de l'accélérateur sans détourner son attention des informations diffusées à la radio.

Image	Musique	Commentaire
Dans la station de métro désaffectée, Magnus découvre le cadavre de la dernière victime du "Maître du Monde". L'assassin est encore présent sur les lieux. A tâtons, Magnus s'avance à sa recherche. Des bruits de pas qui s'éloignent résonnent au loin.		Passage à quatre voix, du type exposé ci-dessus, possédant quatre mélodies dont deux intérieures.
Magnus rencontre le commissaire McClay dans son bureau.	 On met au premier plan la troisième mélodie.	La musique suggère inconsciemment au spectateur que le commissaire McClay est l'assassin.

Dans ce tableau, peu importe que l'une ou l'autre des quatre mélodies soit mise en évidence dans la deuxième séquence. L'important est que la mélodie ait été présentée discrètement dans des séquences précédentes, en rapport avec l'effet que l'on veut produire. Le puissant pouvoir d'évocation de cette mélodie mise ainsi en évidence fera le reste.

La mélodie répétitive composée d'arpèges ascendants, descendants ou en zig-zag, qui peut devenir, dans un traitement ultérieur, l'accompagnement d'une nouvelle mélodie. L'exemple classique est celui du célèbre "Ave Maria" de Gounod composé en prenant comme accompagnement le premier prélude du "Clavecin bien tempéré" de J.S. Bach. Celui-ci est bien composé des dessins mélodiques répétitifs.

Une phrase répétitive constituée d'arpèges, avec variation de l'harmonie, n'a souvent d'autre intérêt que de servir de support rythmique et harmonique (bref d'accompagnement) à une mélodie (souvent simple), folklorique ou populaire. En revanche, lorsqu'une courte phrase répétitive est constituée de matière atonale, elle peut avoir un intérêt dramatique.

Obstinément, dans la même intensité (ostinato) elle souligne un climat obsédant. Dans le crescendo, elle présage un dénouement se déchaînant à la suite d'une tension croissante. Ce type de situation est renforcée lorsqu'en même temps le tempo va en augmentant.

L'inverse est également efficace dans le decrescendo et lorsque le tempo ralentit. Dans ce cas le climat obsessionnel diminue d'intensité, avec un retour au calme. Une séquence de ce type peut être suivie d'une mélodie chantante pour illustrer un effet du style "calme après la tempête". Le même effet est obtenu lorsque l'on passe, sans interruption ou à travers un bref silence, d'un thème atonal à une mélodie chantante. Un exemple de ce traitement est celui que Jerry Goldsmith a accordé au final de "Capricorne one"

Il est possible d'associer dans un même passage tous les types de construction mélodique ici mentionnés, la partition devenant ainsi plus riche sans désavantager le contexte dramatique. Le traitement des transitions sera cependant plus ou moins heureux selon l'expérience et la créativité du compositeur.

à la manière de...

Les compositeurs dramatiques se sont toujours autorisés des licences interdites dans la musique de concert.

Paradoxalement, le "pastiche" est mieux accepté chez les musiciens eux-mêmes (qui trouvent amusant de s'adonner à des exercices de style) que dans les milieux para-musicaux (critiques, journalistes, amateurs avertis) qui exigent toujours des compositeurs une production originale.

Cette résistance interdit toute exploration de styles pourtant intéressant du point de vue dramatique. Il existe cependant de vastes domaines ouverts à la recherche et beaucoup de bonnes surprises sont réservées au compositeur qui, résistant aux préjugés, s'aventurera à travers ces sentiers.

Le compositeur de musique de film n'est pas soumis aux contraintes auxquelles sont confrontés les compositeurs de musiques dite savante , dont seule une production entièrement originale permet l'accès à la reconnaissance. La partition d'un film, peut se permettre n'importe quelle fantaisie, y compris le « pastiche »♦, sans que cela nuise à la réputation de son auteur.

Lorsque le compositeur dramatique atteint sa maturité de créateur il prend conscience de l'absurdité que serait, pour sa musique, l'aspiration à une gloire dissociée de celle du film qui lui sert de support♦.

♦ Et l'histoire montre d'heureuses trouvailles.

♦ Une bonne partition ne peut rehausser un mauvais film, mais elle peut lui survivre. En revanche un bon film petit apporter le succès à une partition médiocre.

La conduite

La structure

La structure d'une partition pour le cinéma dépend davantage de la structure du film que des règles relatives à une forme musicale déterminée (concert, symphonie, sonate, etc.).

La structure n'est pas critique dans le cas d'un court métrage où cohérence et continuité entre les thèmes exposés peuvent être obtenues en un simple morceau de quelques minutes.

S'il s'agit d'un long-métrage et que la partition occupe une place importante, il est possible de produire une série de pièces courtes. Ceci est obligatoire dès lors que les interruptions nécessaires et les nombreux passages sans musique ne permettent pas un montage en continuité. Une structure du type "suite"♦ convient bien à une comédie musicale, à un ballet ou en général à un film musical où la nature du film justifie largement la partition.

Il faut dans tous les cas prévoir l'intervention de passages de très courte durée destinés à illustrer des séquences brèves nécessitant l'appui musical. Ces micro œuvres n'exigent pas un développement leur donnant la forme et la durée d'une oeuvre destinée à l'écoute ordinaire, sauf si l'enregistrement de disques ou de cassettes est prévu pour une commercialisation ultérieure♦. La répétition de ces passages brefs est d'emploi assez délicat car, par leur brièveté, ils risquent de lasser ou de devenir trop présents au bout de la deuxième ou troisième écoute. Leur répétition ne pourra se justifier que si l'on veut leur accorder la puissance évocatrice d'un leitmotiv.

♦ Oeuvre d'une durée assez importante organisée selon une succession de plusieurs pièces de courte durée.

♦ C’est sur cette « musique de film en dehors du film» » que l’on peut mettre en valeur l’aspect esthétique.

l'unité thématique

L'unité thématique est la caractéristique qui donne à une série de thèmes l'impression qu'ils appartiennent à une oeuvre unique. C'est la condition sine qua non de la consistance de la structure. Il est rare que la partition exige plus de dix ou quinze minutes sans interruption. Cela n'est en général nécessaire que dans les films où la musique joue un rôle fondamental, comme c'est le cas dans les films muets.

Lorsqu'une oeuvre est composée de plusieurs oeuvres hétérogènes, une ligne conductrice est nécessaire pour les relier à la totalité. Dans un film composé de séquences différentes, par exemple "Fantaisie" de Walt Disney, l'hétérogénéité est supprimée par la présentation des oeuvres sous forme de programme de concert. Dans ce type de film, on ne peut pas parler d'unité thématique de la musique, mais la cohérence est portée par le traitement de la structure générale.

l'action

Dans un contexte réaliste, les bruits d'ambiance contribuent au climat d'action : les pneus qui grincent, les coups de fusil, les galops des chevaux, le tonnerre et la pluie, lorsqu'ils se mêlent à la musique, aident le caractère descriptif de la partition et enrichissent dramatiquement l'illustration. Dans "Abyss" de James Cameron, musique d'Alan Silvestri, les bruitages viennent, dans un grand nombre de séquences, à la rescousse de la partition. Parfois ils se mélangent avec elle, parfois ils la confinent à l'arrière plan où elle réalise pleinement sa fonction dramatique en restant à la portée de l'écoute marginale.

Un bruitage se substitue quelquefois à un effet musical. Dans "Pirates" de Roman Polanski, musique de Philippe Sarde, le son provoqué par la chute d'un homme dans l'eau (séquence où les matelots transportent dans la barque les trois Espagnols cachés dans des tonneaux de rhum) remplace efficacement le coup de cymbale nécessaire pour

appuyer l'accord final. Dans le même ordre d'idées, dans "A la poursuite d'Octobre Rouge" de John Mac Tiernam, musique de Basil Polidouris, l'explosion de la torpille double le coup de timbale nécessaire pour appuyer l'accord.

Il est fréquent de voir une scène d'action avec des bruitages, mais sans musique. Dans "Lawrence d'Arabie" la séquence de l'attaque de la ville d'Akaba est réalisée avec les seuls bruitages du décor sonore. Le traitement des scènes d'action sans bruitages mais avec la seule musique, bien que fréquent dans les clips, l'est moins dans le cinéma, le récit cinématographique prenant dans ce cas un caractère irréel.

Lorsque l'action est illustrée musicalement et entrecoupée de dialogues, un travail sérieux exigerait que la partition devienne plus transparente (avec une légère baisse de volume) lorsque les comédiens parlent. Ce comportement serait idéal mais il est très rarement appliqué. Dans la plupart des cas une forte baisse du volume pour pouvoir entendre les paroles des comédiens renvoie la musique à l'arrière plan, mais elle provoque une perte trop importante d'intensité dramatique. La remontée du son lors de la reprise de l'action, agit alors comme un pseudo effet de synchronisme qui ne manque pourtant pas d'efficacité.

Le lecteur trouvera d'autres considérations au sujet de l'action dans le paragraphe consacré au double tracking.

le générique

La fonction du générique est d'être la page de présentation du film. Sa finalité est de plonger le spectateur dans l'ambiance dès l'extinction des éclairages de la salle afin de l'introduire graduellement dans l'histoire. C'est un bon moment pour la présentation de la fiche technique du film.

D'un point de vue musical, le temps du générique est le plus important[♦]. C'est souvent la musique du générique, ainsi que l'habillage d'écran, qui informe le public sur le genre du film que l'on va voir. Quitte à ce que la musique soit absente du reste du film.

L'absence de musique durant le générique est déterminée par un choix spécifique. Ce silence est dramatiquement intense. Il annonce que "ce que l'on va voir est de nature grave !".

Le générique peut être "thématique" ou "non thématique". Il est thématique lorsqu'il présente des thèmes qui seront développés plus tard dans le film. A l'inverse, il est non thématique lorsqu'on ne le réentend plus.

Lorsque l'on prévoit dans un film une intense activité musicale le générique gagne à être thématique. Dans ce cas il emprunte son mode d'emploi à l'opéra. Le générique prenant la place de l'ouverture, il expose de façon sommaire, sinon tous les thèmes musicaux, du moins les plus fréquents. Pas besoin à ce stade d'un développement complet. A peine quelques mesures de chaque thème suffiront selon les canons d'une petite "suite" condensée en quelques minutes.
Ce type d'exposition ne convient pas pour le générique placé à la fin du film où il vaut mieux mettre en guise de conclusion un seul thème dans sa totalité. Ce thème peut être, bien entendu, le leitmotiv du film. Compte tenu de l'importance que prend ce thème à cet endroit il est fréquent d'y placer "la chanson du générique".

♦ Nous trouvons dans le générique une nouvelle opportunité où le compositeur a le droit d'oublier Ici contraintes dramatiques du récit et de se concentrer sur la valeur esthétique de sa partition.

Moins fréquente est l'utilisation de deux génériques, l'un pour le début du film, l'autre pour la fin♦.

D'effet spectaculaire, la chanson du générique de fin composée en développant un thème qui n'a été que suggéré plusieurs fois durant le film, soit par de courtes interventions, oit "cachée" dans un contexte atonal. Ce même procédé peut être utilisé au milieu du film comme illustration de séquences mettant en scène un dénouement ou un moment culminant de l'action. Des exemples illustrant ce procédé ont été souvent exploités par le cinéma hollywoodien. Un des moments culminants de "Lawrence d'Arabie" est la séquence où les nomades aperçoivent dans le désert la silhouette de Lawrence ramenant leur camarade égaré dans le désert♦.

Une variante de générique que l'on peut qualifier de thématique, non pas par rapport à l'exposition des thèmes musicaux, mais par rapport à l'argument du film, est celle où la musique "décrit" le sujet de la trame. Dans "Engrenages" de David Mamet, où une femme est manipulée par une bande de malfaiteurs, le générique est structuré en forme de 'fugue". Sa construction, tenant plus d'une logique irréprochable que de l'inspiration, symbolise à la perfection le mécanisme d'une machinerie bien huilée et la logique d'un comportement humain où la spéculation se substitue aux sentiments. L'association de la partition à la trame du film est de caractère totalement intellectuel mais, comme souvent dans des situations de ce genre, il y a lieu de s'interroger pour savoir si un public non musicien est à même de percevoir ce message ; et donc s'il parvient à avoir un autre rôle que décoratif.

♦ Dans "Batman", le générique de fin est une chanson de Prince. Son caractère est tellement non thématique que beaucoup de gens se sont demandés quel était son rapport avec le film que l'on venait de voir. Cc choix a été fait évidement pour des raisons plus promotionnelles qu'artistiques, nais cette divergence n’est pas choquante, le générique pouvant avoir, dans un cinéma de divertissement un caractère décoratif dépourvu de signification dramatique.

♦ Ce moment représente le dénuement d’un acte héroïque et un moment culminant du film. C’est par ce geste que Lawrence acquière sa crédibilité et met en valeur son charisme vis-à-vis de ses compagnons.

les sons du silence

A partir du moment où le son a fait partie du cinéma, le silence est devenu une composante dramatique.

Dans l'espace cinématographique, un espace de silence au milieu d'un contexte sonore est aussi intense que l'intervention du son ou de la musique après un long silence. Le silence brise le son avec la même intensité que le son brise le silence.

Dans l'univers cinématographique, silence ne veut pas dire absence de son. L'absence de tout son dans une salle de cinéma ne fera que laisser entendre la soufflerie de la climatisation ou la respiration des spectateurs.

Des sons, plus éloquents que le silence, le représentent efficacement. Le son éloigné de cloches dans un village désert ou l'aboiement lointain d'un chien, exprime un silence cinématographique avec beaucoup plus d'intensité que l'absence totale de son. Ces bruits nous informent que "cette rue est si solitaire que l'on peut entendre le son des cloches ou l'aboiement d'un chien au loin". Le tic-tac d'une horloge, le bruit des couverts, expriment la solitude de deux personnes qui n'ont plus rien à se dire, avec une intensité qui peut se passer de toute musique.

Dans beaucoup de situations cinématographiques un silence réaliste peut se transformer en silence dramatique. La musique est donc utilisée pour éviter un silence porteur d'un message dramatique excessif ou non souhaité. Ainsi, un couple uni, où chaque conjoint est occupé de son côté, concentré sur un travail qui exige du silence, verrait surdramatisée la situation par la présence d'un silence aussi réel que nécessaire. Dans cette situation, le remède peut être pire que le mal, car l'intervention d'une musique de soutien dramatique fait courir un risque semblable. Le traitement d'une telle séquence doit porter sur un choix qui ne prête pas à confusion.

Une petite musique d'ambiance (localisée dans l'univers filmique par dépassement rythmique) peut nous tirer d'affaire et permettre de dédramatiser le silence. Autant dire qu'il s'agit d'un recours facile que le compositeur pressé peut utiliser au risque de voir, le jour de la projection, son petit morceau remplacé au montage par une sonate de Mozart, une chanson à la mode ou un morceau de "musique au mètre".

Plus artistique et plus efficace sera la solution de ce problème par l'utilisation d'un instrument solo : une flûte, ou une clarinette dans le registre moyen (tout autre timbre risquant de donner une coloration dramatique dépourvue de neutralité) développant une lente mélodie nue, sans accompagnement, ne dépassant pas le rythme de la séquence. Les leitmotivs traités très lentement selon la formule de la musique minimale se prêtent bien à ce type de traitement.

Nous rencontrons par ailleurs des silences qui exigent l'intervention d'une musique fortement expressive pour traduire l'esprit de la situation. Qu'adviendrait-il de la première traversée du désert de Lawrence d'Arabie et de Tafas, son guide bédouin, si nous n'entendions que les cris des animaux, ou le bruit du vent emportant des buissons ou une mélodie dépouillée de tout accompagnement qui se limiterait à illustrer l'austérité de la situation ? En revanche une partition grandiloquente met en valeur l'immensité du désert et transforme en épopée une expédition pénible et misérable.

l'économie thématique

L'économie thématique se définit comme la gestion du nombre de thèmes utilisés. Un vieux dicton nous enseigne que "La créativité est de faire beaucoup avec très peu". Plus le nombre de thèmes utilisés dans une partition sera grand, plus facile sera le travail du compositeur, mais il ressemblera alors davantage à un catalogue grandeur nature qu'à une œuvre intégrale. Le vrai défi du travail musical est développer au maximum un nombre réduit de thèmes pour éviter la dispersion et sauvegarder l'unité thématique de l’œuvre. Si cet impératif est incontournable dans la musique dite savante, il n'est pas

moins nécessaire au cinéma, où l'association de la musique à un argument rend l'unité thématique plus facilement accessible.

Un passage facilement mémorisable, s'épuise rapidement par la répétition. Du point de vue de l'économie thématique, un passage musical atonal de grande densité permet plusieurs répétitions sans lasser et il en accepte davantage en le déclinant. Un passage de haute densité sur une mélodie tonale et des harmonies simples (exemple : un tutti d'orchestre symphonique sur une chanson) est d'une grande lourdeur et ne supporte qu'une ou deux écoutes durant le film.

Le montage de la musique

l'intervention

L'entrée en scène de la musique est différente selon qu'il s'agit du début du film, du début ou du milieu d'une séquence.

Une "introduction musicale"♦
ne se justifie qu'au tout début d'un film, simultanément au début du récit de l'histoire ou du générique. Et même dans cette situation, une introduction n'est pas indispensable.

Tout changement de situation exige un nouveau thème musical. A la condition que ce changement soit radical et qu'il s'assimile à un nouvel épisode : changement de pays, rupture de la continuité temporelle du récit, style : "Dix ans plus tard...". Une nouvelle orchestration d'un thème déjà exposé sera à la limite acceptable s'il traduit une évolution significative de l'histoire. Ce sont là les seuls cas où une introduction peut être jugée nécessaire.

L'intervention de la musique en cours de séquence exige un autre traitement. Toute introduction dans ces circonstances serait totalement maladroite et interromprait la continuité du récit. L'intervention d'un thème à partir de son début agit comme un soulignement et doit correspondre à un changement de situation, une révélation, une nouveauté ou, en général à un moment d’une certaine importance dramatique

♦ Les 4 ou 8 premières mesures d'un morceau musical

Si le thème musical a déjà été exposé, ne serait-ce qu'une seule fois, toute nouvelle intervention prend le caractère d'un leitmotiv. Il faut donc que la séquence cinématographique le justifie. Pour les séquences qui ne revêtent pas une importance de ce genre mais qui nécessitent un soutien dramatique musical, seuls des passages musicaux non thématiques (correspondant à des micro oeuvres qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le film) peuvent éviter une surdramatisation.

L'entrée en scène d'un passage musical à partir du silence ne passe jamais inaperçue. L'intervention du passage musical est cependant atténuée lorsqu'elle est masquée ou appuyée par un bruitage (sneak stars).

L'intervention de la musique immédiatement après l'interruption d'un dialogue censé continuer ultérieurement, risque de rompre la continuité dramatique. Pour l'éviter la musique doit intervenir sous le dialogue, et monter son volume après l'interruption du dialogue. Bien évidement, cette intervention surdramatise la phrase exprimée en même temps par le comédien. Une façon d'atténuer cette surdramatisation est de faire intervenir la musique par une montée progressive de volume à partir du silence (fàde in). Le procédé inverse doit être utilisé lors de la reprise du dialogue.

le repli

Le repli, comme l'intervention, doit se faire dans le même type de circonstances.

La musique ne cesse que dans deux circonstances parfaitement définies, à la fin d'une séquence et au milieu d'une séquence.

• A la fin d'une séquence

1- La séquence finit par un fondu au noir

Ce type de fin de séquence représente la fin d'un moment défini. Une fin de phrase conclusive soulignerait le caractère de fin. Une fin de phrase suspensive laisse le sentiment de quelque chose qui va continuer[♦]. Une fin de phrase neutre n'engage ni la fin ni la suite. Un accord prolongé, en plein milieu d'une phrase, s'estompant avec l'image, constitue un recours efficace.

2 - La séquence finit par un fondu enchaîné

Cette fin de séquence est moins conclusive et permet la continuité avec la séquence suivante. Il ne faut pas, dans ce cas, couper la musique au milieu de l'enchaînement. Il faut, soit continuer sans interruption sur la séquence suivante, soit interrompre quelques instants avant le changement.

3 - Deux séquences s'enchaînent par une coupure nette

Un chevauchement de la musique sur les deux séquences n'est à conseiller que si l'on veut souligner la continuité dramatique. Une fin en synchronisation avec la dernière image n'est acceptable que si elle doit produire un effet comique ou tout simplement un effet particulier qui peut s'apparenter à un effet de music-hall. Un démarrage brutal en début de la séquence qui commence n'est possible que s'il souligne une action dramatique intense ou une rupture violente.

La continuité de la musique à cheval sur les deux séquences assure leur continuité. Le changement de séquence peut, néanmoins, correspondre à un changement de thème.

Quoiqu'il en soit, dans ces circonstances, tout changement d'intensité ou de climat dans le récit doit être suivi de façon redondante par la musique.

♦ C'est le type d'interruption usuelle dans les séries télévisées avec un fort crescendo avant les coupures publicitaires.

La grande cadence finale ne doit intervenir que sur les dernières secondes du film.

Une cadence très conclusive, se terminant en correspondance avec la séquence filmique est possible, si cette séquence correspond au point culminant d'une partie de l'histoire et à la condition qu'elle ne se prolonge pas. Ceci risquerait d'induire le spectateur en erreur en lui faisant croire que le film se termine.

• Au milieu d'une séquence

Dans les temps glorieux du cinéma hollywoodien, les personnages dialoguaient sur un fond musical qui suivait de près le registre émotionnel de leurs paroles. La musique aujourd'hui peut se replier au milieu d'une séquence, lorsque les comédiens commencent à parler. Dans ce cas, et seulement dans ce cas, la musique peut disparaître tout simplement par 'fade out'' (réduction du volume jusqu'au silence) ou par une fin de phrase neutre. Il ne faut en aucun cas se replier sur une cadence conclusive ou suspensive, toutes le deux risquant de rompre la continuité dramatique.

correspondance et synchronisme

Un événement cinématographique et un événement musical sont mis en rapport pendant une durée qui peut varier entre un instant et quelques minutes. La chute d'un corps et son bruit représentent deux événements ponctuels qui ne peuvent se manifester que de façon synchrone. Dans le cas d'un événement plus étendu comme une bagarre, dont la violence doit être appuyée par une illustration musicale, on ne peut pas parler de synchronisme mais de correspondance.

La différence entre correspondance et synchronisme se réfère à l'étendue dans le temps et au caractère ponctuel de l'événement à illustrer. Il y a synchronisme entre événements ponctuels ou instantanés mais il y a correspondance entre événements ayant une certaine durée.

Dans une bagarre, il y a correspondance entre la partition musicale illustrant la violence du conflit pendant toute sa durée et synchronisme entre les coups de poing et leurs bruitages.♦

Un événement ponctuel telle la chute d'un corps, la fermeture d'une porte, un coup de fusil, etc., ne doit être appuyé musicalement que s'il représente un moment clé dans le récit dramatique ou un effet comique style music-hall, exemple : le claquement de porte après l'adieu, l'abattage du monstre, la balle qui achève le méchant, ou la série de coups de poing qui met fin au combat décisif. A part ce dernier exemple, qui exige une ponctuation musicale multiple, l'appui ponctuel peut être le début d'un passage musical d'une certaine durée. Dans ce cas l'effet est plus efficace et de meilleur goût si la ponctuation musicale arrive légèrement en retard, comme si la musique nécessitait quelques instants pour prendre conscience de la gravité de la situation. Un temps psychologique de réponse que les comédiens connaissent très bien. Cette réponse peut être d'autant plus différée que le rythme général est lent.

En dehors de ces cas, il est rare que le suivi dramatique d'un film exige un synchronisme à la seconde près.

Plus le rythme général est lent, plus l'effet dramatique provoqué par le synchronisme est manifeste et moins il exige de précision.

Lorsque dans un film il y a des numéros musicaux ou des chansons (une comédie musicale, un film sur la musique ou sur la danse) les chansons et numéros de danse doivent, impérativement, être enregistrés avant le tournage, car c'est sur le play-back que les acteurs, les chanteurs et les musiciens vont insérer leurs gestes et leur jeu scénique. Il en va de même pour certaines séquences qui, sans être de véritables chorégraphies, exigent de se caler sur le rythme musical.

♦ La volonté de mettre en rapport des événements musicaux et cinématographiques, ne doit pas porter à chronométrer les mouvements des comédiens (ou les changements de cadrage) pour ponctuer chaque action par des sons. Ce traitement (MIckey-mousing) est réservé aux dessins animés ou à quelques séquences comiques. L'abus de ce procédé, très fréquent chez des débutants croyant appliquer, ainsi, des techniques cinématographiquement valables, est encouragé par les moyens très sophistiqués de synchronisation que l’on trouve aujourd'hui.

Certains films comiques ou d'animation, génériques, publicitaires, etc., gagnent beaucoup, lorsque l'on cherche une fusion rythmique entre les images et le son, si les images sont créées sur la musique (et non l'inverse). La musique impose aux images un rythme dont la régularité apporte un caractère spectaculaire à l'ensemble

Par ailleurs, s'il n'est pas difficile à un compositeur expérimenté de synchroniser sa musique sur un rythme cinématographique irrégulier, il ne peut le faire qu'au prix de beaucoup de contraintes créatives.

Le *"Mickey-mousing"*, consistant à appuyer par des sons, des accords ou simplement des bruitages, les mouvements des acteurs, (réels ou animés) n'exige pas une régularité rythmique aussi stricte qu'on pourrait le croire. Les bruitages (des corps qui tombent, des coups de fusil, des sifflements de balles de tennis ou des rochers qui s'écrasent en faisant trembler le sol) peuvent appuyer l'action à l'instant près, même si celle-ci se déroule en dehors du rythme musical, à condition qu'il s'agisse de bruits non musicaux ou suffisamment désaccordés pour que l'on puisse comprendre leur sens caricatural. En suivant ce procédé, l'assimilation des deux composants sonores se fera sans confusion ni cacophonie. Le spectateur associera la musique au soutien dramatique, et le bruit à l'action, dissociant ainsi les deux provenances.

Ce procédé est bien connu des batteurs de cirque lorsqu'ils appuient avec des effets de percussion les évolutions des acrobates. Dans ces circonstances, les décalages rythmiques obligés ne nuisent nullement au bon résultat de l'ensemble.

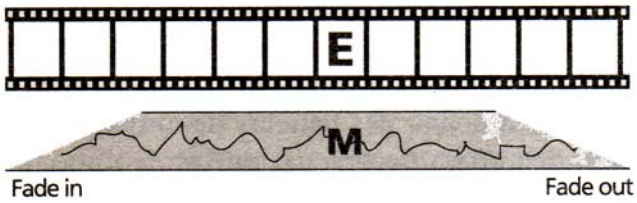
les liens ou jonctions

Si la musique est élaborée, une fois le film monté, à partir du "Jeu compositionnel♦" moyennant des outils informatiques, le compositeur n'a qu'à suivre les images sur son écran, mais si la musique est élaborée avant le montage, une éventuelle souplesse peut s'avérer

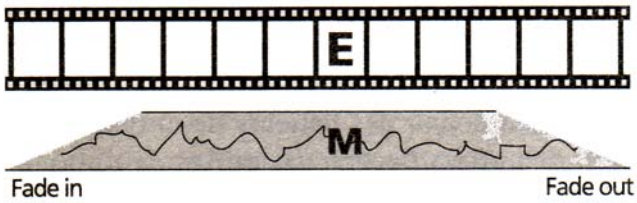
♦ Technique simultanée de composition et d'enregistrement sur un logiciel de M.A.O..

nécessaire dans le "timing" de la bande son, afin de donner une certaine marge de liberté au monteur.

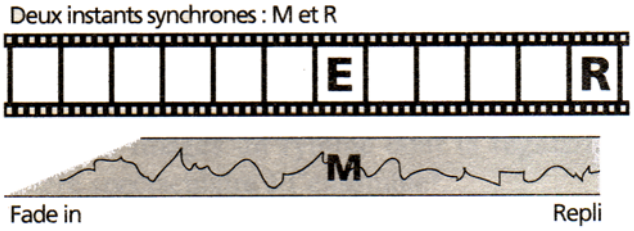
Cette nécessité peut se manifester lors de séquences ayant des événements synchrones. Chaque cas est un problème différent, mais il y a des cas généraux qui peuvent être pris en considération.

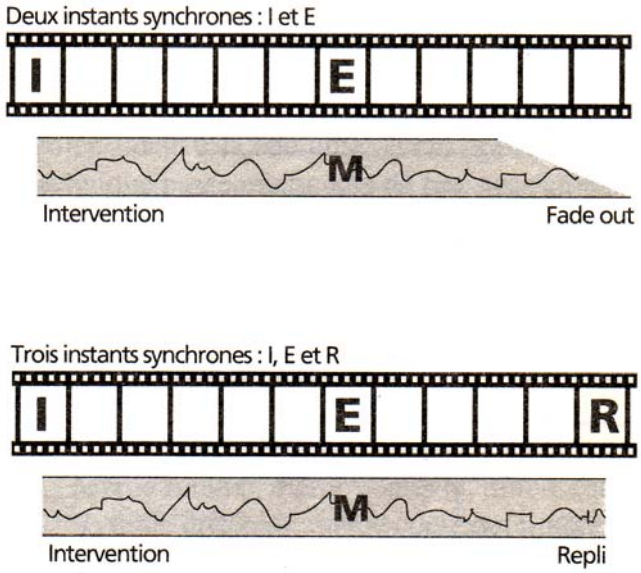


Lorsqu'il y a un seul instant synchrone et que la musique peut intervenir par 'fade in" et qu'elle peut se replier par ' fade out", il suffit de caler image et musique sur l'instant en question.



Si la musique ne peut intervenir ni se replier de la façon indiquée, et qu'elle doit le faire à des moments précis, on considère alors qu'il y a plus d'un instant synchrone. Intervention ou repli (ou les deux) représentent alors des moments bien déterminés.



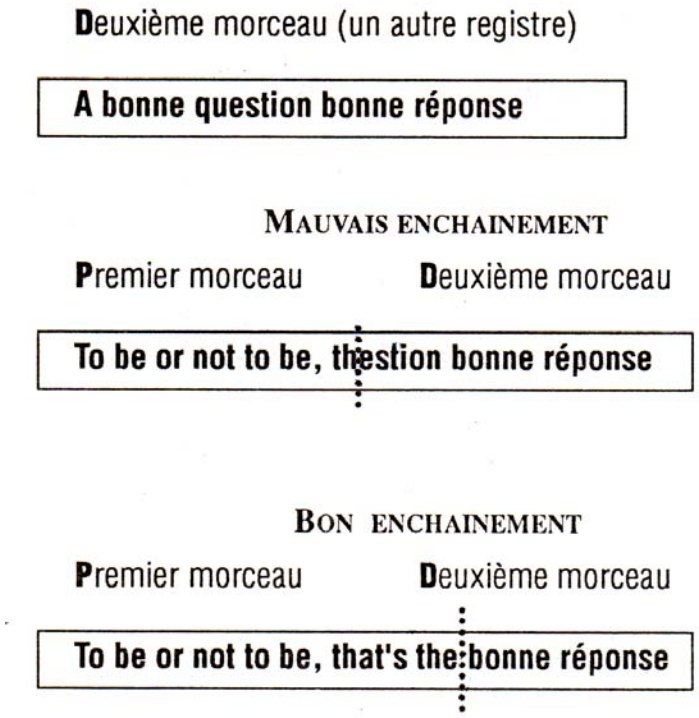


Dans ce cas, la liberté doit être donnée au monteur pour qu'il puisse définir, lui même, à l'aide de coupures ou de superpositions (overlaps) les événements à synchroniser ou éventuellement à enchaîner avec d'autres morceaux musicaux.

Les coupures doivent permettre une continuité naturelle qui ne puisse affecter la continuité musicale tout en permettant l'enchaînement de deux registres différents.

Premier morceau (un registre)

To be or not to be, that's the question



Lorsqu'on travaille avec des bandes magnétiques les coupures nettes posent souvent des problèmes car même si l'on coupe avec précision entre deux notes (ou dans un silence) on ne peut pas éviter la coupure de la réverbération qui peut prendre quelques secondes avant de s'estomper. Pour pallier cet inconvénient on utilise plusieurs solutions, depuis l'adjonction de réverbération artificielle jusqu'à l'enregistrement de chaque phrase musicale sur des bandes différentes.

Si les problèmes dus à la réverbération sont résolus, le compositeur peut placer de courts silences entre les phrases musicales qui seront d'une aide précieuse pour le monteur. Encore mieux : il peut enregistrer chaque phrase sur une bande différente. Ce procédé n'est pas plus compliqué que l'enregistrement en continu et donne au monteur une série de modules indépendants qu'il peut utiliser et combiner à

son gré♦. Lorsque les registres sont différents, les rythmes des deux séquences peuvent aussi être différents. Toutefois des timbres différents sur les instruments tenant les mélodies principales aident à la conduite du changement. Bien entendu, cette technique passe mieux lors de passages atonaux.

Trois paramètres doivent absolument être pris en compte : le rythme, le timbre de l'instrument tenant la mélodie principale, et le contexte ou accompagnement.

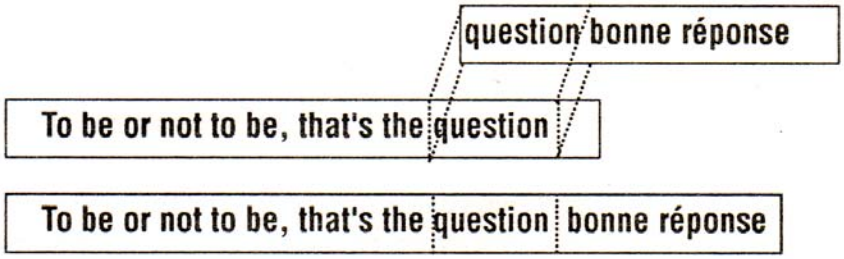
Les combinaisons les plus efficaces sont :

- Même rythme, même contexte, timbre différent.
- Rythme différent, même contexte, timbre différent.
- Rythme différent, contexte différent, timbre différent.

Ce dernier procédé est plus délicat, l'homogénéité du contexte rend l'enchaînement plus naturel.

Bien entendu, il est possible de simplifier la démarche par une écriture totalement contextuelle et climatique, sans mélodie.

Les overlaps jouissent de plus de liberté car il suffit de tomber sur le même accord (ou la même harmonie♦) pour relier les deux morceaux.

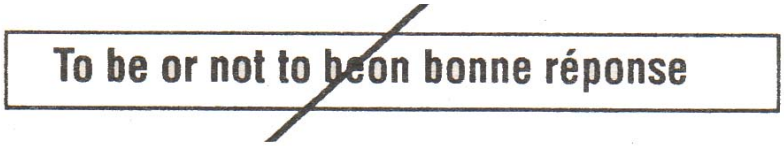


♦ En fait, pour le directeur musical il ne s'agit que d'enregistrer les phrases séparément comme si c'était des morceaux différents. Chaque morceau sera ultérieurement repiqué sur une bande unique au format compatible avec la table de mixage.

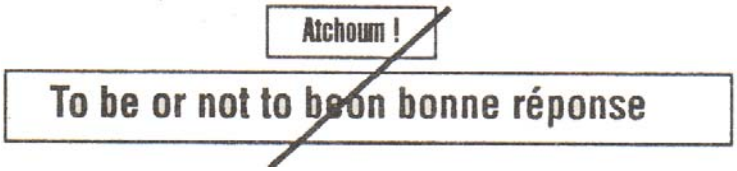
♦ Lorsque le compositeur intervient au montage, il peut créer des overlaps dissonants très intéressants.

La légère augmentation de volume qui se produit lors de l'overlap n'a pas d'importance ; lorsque celui-ci est réussi ce phénomène passe souvent pour un effet musical.

Un procédé d'overlap forcé consiste à relier deux passages hétérogènes par un rapide fondu enchaîné de la musique. Il s'agit d'une stratégie de montage qui passe souvent inaperçue.



Parfois, un bruitage (ou le dialogue) masque l'enchaînement *(sneak overlap)* aidant à mieux faire passer l'artifice et permet la juxtaposition de séquences musicales totalement hétérogènes.



Ce sont encore des procédés utilisés pour le montage de musique au mètre ou lors de l'utilisation d'œuvres du répertoire. A souligner que ces méthodes ne sont pas cent pour cent musicales (c'est pourquoi beaucoup de compositeurs prennent très mal ce type d'intervention) car elles résultent de contraintes techniques du montage sur lesquelles le compositeur n'a pas de contrôle.

le double tracking

Il s'agit d'un procédé de montage permettant de faire coexister, pour des raisons dramatiques, deux (ou plus) passages musicaux de nature différente. Par exemple une musique réelle, appartenant à l'univers filmique, et une musique extérieure de soutien dramatique.

Dans ce dernier cas, ce type de construction s'utilise lorsqu'on veut introduire un climat dramatique différent de celui que la musique réelle apporterait toute seule.

Dans "Ne réveillez pas un flic qui dort" de José Pinheiro, musique de Pino Marchese, un personnage, qui tourne sur un manège, est visé par un tireur furtif. Le metteur en scène a voulu souligner la menace qui pèse sur la victime. A cet égard la seule musique du manège ne serait pas apte à donner ce registre. Un soutien dramatique de caractère atonal doit être apporté. Le mixage adéquat des deux musiques permettra de projeter le manège à l'arrière plan. La musique du manège restera à sa place, comme élément du décor sonore, et ceci sans cacophonie, car le spectateur différencie sans ambiguïté les deux provenances.

De manière générale, comme dans l'exemple que nous venons de voir, le passage réel est tonal et celui du soutien dramatique, atonal.
Pour Earle Hagen, les deux passages doivent se structurer en un contrepoint déterminant une seule partition mixte. Nous pensons que cette formule, très proche de l'opéra, n'est pas du "double tracking" mais du contrepoint pur et simple, plus approprié à un autre type de situations ou à une oeuvre à priorité musicale. Malgré le caractère érudit qu’une construction de cette nature apporte à la partition, un passage musical totalement indépendant de la musique du manège, tel le procédé utilisé par Pinheiro et Marchese, permet d'accentuer la différence entre les deux provenances et enrichit l'effet dramatique recherché.

Dans "Danse avec les loups- dc Kevin Costner (musique de John Barry), la musique de la séquence de la danse en solo autour du feu est une combinaison très spectaculaire d'effet clip, double tracking, et musique minimale.

La percussion et les cris des Sioux accompagnent la danse[♦]
tandis que la succession harmonique à lenteur extrême lui apporte son climat d'étrangeté. Cette fusion réussie entre deux partitions diamétralement opposées, possédant des rythmes totalement différents, est possible grâce à la grande malléabilité de la musique minimale.

Le double tracking s'utilise, en général, pour faire coexister des passages composés ou enregistrés à des moments différents et dont la fusion s'avère intéressante ou nécessaire.

A cet égard il est fréquent de mixer :

- Un passage tonal et un passage atonal.
- Un passage musical (tonal ou atonal) et un passage de musique concrète ou électroacoustique.
- Un passage musical "normal" et un passage minimal.
- Deux passages de nature égale, à condition que les provenances soient bien définies.

Il est rare que l'on utilise une seule piste pour la bande-son d'un film. Dans la pratique elle est le résultat du mixage de plusieurs pistes montées simultanément. On pourra trouver par exemple jusqu'à sept pistes montées simultanément pour une scène de bataille.

♦ Le rythme des percussions ne doit pas être considéré comme une provenance déplacée car il est censé accompagner la danse, il doit être donc considéré comme appartenant tacitement à l'univers filmique.

Piste 1 : Galop de chevaux.

Piste 2 : Coups de feu.

Piste 3 : Cris d'hommes.

Piste 4: Hennissements de chevaux.

Piste 5 : Voix d'ordre.

Piste 6: Sons de clairon

Piste 7: Musique d'appui dramatique.

Bien entendu, les pistes 1 à 6 font partie du décor sonore. Il faut cependant tenir compte que, dans la pratique, elles sont enregistrées (ou repiquées d'une banque de sons) séparément.
Ceci pour des raisons techniques qui facilitent le montage. Ces bruitages s'additionnent au climat dramatique créé par la musique au point que ces sons peuvent parfois être assimilés à du double tracking entre musique "normale" et musique concrète.♦

Si c'est le monteur, par principe, qui décide de leur intervention, un travail sérieux ne saurait être envisagé sans une collaboration réciproque entre celui-ci et le compositeur.

la musique pour le petit écran

Du point de vue du discours musical, qu'un film passe dans une salle de projection ou à la télévision ne change rien au travail du compositeur, à une différence près : au cinéma, les dimensions de l'écran, l'agencement de l'équipement audio, la disponibilité du spectateur, permettent de percevoir davantage de détails. Même si l'évolution du matériel audiovisuel tend à niveler ces différences (TV avec son stéréo Hi-Fi, écrans géants et haute définition, etc.), la parité totale n'est pas pour demain. Les conditions techniques d'écoute sont encore au-

♦ Certains bruitages provenant du décor sonore peuvent être confondus avec des passages de musique concrète composés selon le procédé de source scoring (utilisation des matériaux provenant de l'univers filmique, bulles d'air dans une séquence de plongée, imitation des cris d'animaux, etc). Le compositeur doit être attentif à ce que ces bruitages ne prennent, sans son accord, une signification dramatique qui se substitue à sa partition.

jourd'hui différentes lorsqu'il s'agit du cinéma et de la TV♦. Un film spécialement tourné pour le cinéma, avec les moyens télévisuels actuels en basse définition, manquerait de finesse. Réciproquement, un film spécialement tourné pour la télévision avec les moyens du cinéma au grand spectacle serait du gaspillage. Bien que ces problèmes ne soient pas à cent pour cent de la responsabilité du compositeur (lorsque l'on enregistre un album on ne se demande pas s'il sera écouté sur une chaîne HI-Fi ou sur un minuscule poste portable) le compositeur dramatique ne peut pas les ignorer.

Aujourd'hui encore (mais plus pour longtemps), le compositeur doit souvent tenir compte des effets de la compression du son, qui rend moins spectaculaires les "piano-forte" dans les foyers que sur le grand écran, et même sur la table de mixage. Dans ces conditions il n'est pas question de jouer, sur ce registre, comme au cinéma, pour produire des effets dramatiques. D'autant que le téléspectateur, confortablement installé chez lui, règle généralement le volume de son poste à un niveau moyen, et n'aime pas beaucoup ces changements violents de dynamique.

Les contrepoints sont toujours moins définis en mono qu'en stéréo. La partition doit en conséquence être simplifiée pour le petit écran. Du fait de la réduction du spectre sonore par le petit haut parleur des téléviseurs, il est inutile d'inclure des effets très aigus de couleur style triangle, ou très graves, car ils ne s'entendent pas. La compression risque par ailleurs de donner à certains "tutti" d'orchestre une sonorité plate. Un accord de cordes en notes tenues, doublé aux bois, aux cuivres et aux claviers en trémolo♦, donne en monophonique une sonorité semblable à celle d'un synthétiseur de basse qualité, du fait de la compression et de la difficulté de percevoir les timbres et les expressions individuels. L'imminence du son numérique en stéréo à la télévision devrait rapidement changer tout cela.

♦ Sans compter sur le fait qu'un film, tourné en 24 images à la seconde, est diffusé à la télévision à 25 images à la seconde, avec un conséquent changement de diapason, ce qui pour certaines oreilles fines s'avère insupportable.

♦ Répétition on très rapide des notes.

Les conditions psychologiques d'écoute peuvent par ailleurs déterminer la politique de création. Comme le téléspectateur peut facilement changer de chaîne, la tendance télévisuelle actuelle est à la musique percutante et racoleuse (bien que ce procédé déteigne souvent sur le cinéma). Aux U.S.A., depuis toujours, les émissions sont coupées toutes les dix ou quinze minutes pour faire la place à la publicité. Ce comportement ne s'est généralisé en France que depuis la privatisation de la télévision. Téléfilms et séries télévisées sont organisés en forme de courts épisodes qui laissent le spectateur sur sa soif à chaque interruption et entre deux épisodes. Il est fréquent que l'interruption soit provoquée, avec légèreté, en plein milieu de l'action par le biais d'un fondu au noir dispensé par une cadence musicale suspensive qui prétend donner une certaine cohérence dramatique à la coupure. Une réglementation européenne devrait décider du nombre et de la fréquence des coupures, ce qui permettrait aux réalisateurs d'organiser leurs créations en fonction de ces contraintes. Autant de paramètres que le compositeur dramatique doit prendre en considération.

A titre d'exemple

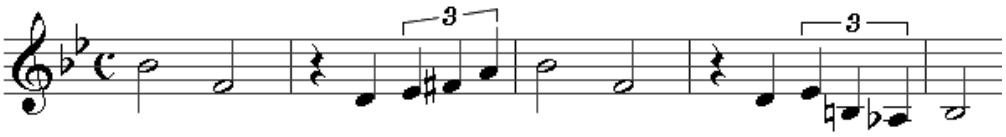
analyse de la partition d'un film :
Lawrence d'Arabie

Musique de Maurice Jarre.
Orchestration de Gerard Schurmann.
Scénario de Robert Bolt.

La partition tourne autour de quatre thèmes constituant son noyau central.

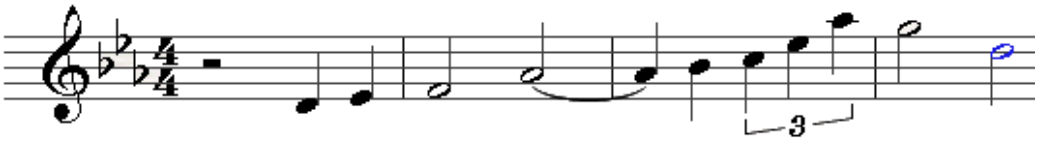
Un thème modal à caractère proche-oriental.

Thème de Lawrence.



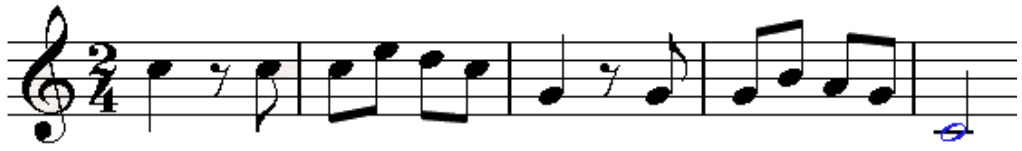
Ce premier thème a une suite en forme d'Adagio :

Adagio.



Un deuxième thème rappelant une mélodie anglaise qui, par son rythme binaire et l'abondance de notes 'fanfare", peut très facilement devenir une marche militaire.

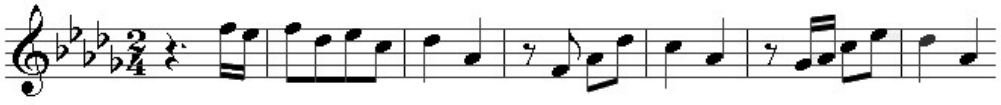
Thème anglais.



L'alternance du thème de Lawrence et du thème anglais synthétisent la dichotomie de Lawrence d'Arabie, jeune officier anglais partagé entre sa loyauté à la Couronne britannique et son amitié envers les tribus nomades. Ils sont par ailleurs, à travers un traitement orchestral relativement varié, exposés alternativement dans le générique, présentant de cette façon le conflit qui constitue le thème central de la vie du lieutenant Lawrence.

Un troisième thème intermédiaire, moins fréquent, d'un registre plus léger.

Thème intermédiaire.



Le générique commence avec un accord dissonant répété en guise d'introduction sur fond de timbales. Non thématique par son importance (on ne le retrouve plus dans le film), ce thème ne constitue qu'une mise en situation pour ensuite éclater vers la véritable introduction : une phrase fanfare exposant le thème principal (thème de Lawrence).

Plus que les tonalités initiales, ce sont les modulations (changement de tonalité) qui ont de l'importance. Car suivant que la modulation se fait vers des tonalités supérieures ou inférieures, progressivement ou brutalement, la force de l'exposé musical se verra augmentée ou diminuée.

Après plusieurs minutes d'alternance des deux thèmes, avec des traitements différents et des modulations ascendantes, le générique se termine par une demi-cadence (phrase non conclusive). Le registre d'inquiétude créé par le dernier accord sur l'image du protagoniste qui déclenche le kick de sa moto[♦], présage le dénouement. C'est le geste décisif qui le conduit à la mort dans l'accident qui surviendra quelques instants plus tard.

Durant le quart d'heure suivant, la bande son est monopolisée par un dialogue continu sans intervention de musique.

Toute la partition est composée selon les canons de la pratique hollywoodienne, l'illustration pléonastique. Après le générique, la première intervention de la musique sur le film lui-même est bien significative. Il s'agit de la présentation de ce qui sera le décor omniprésent du film : le désert. Après un crescendo à partir du thème atonal qui rappelle l'introduction du générique, la partition retentit vers une

♦ En fait, cet accord n'est pas en synchronisme avec l'image. Il précède le geste du démarrage. Dans la perception du spectateur, ce geste se démarque, par son importance, des images précédentes et, de ce fait, il se place automatiquement en rapport avec un moment musical proche d'importance équivalente. Un synchronisme partait serait trop évident, donnant un discours figé et proche du gag. On aurait pu placer l'accord après le démarrage. mais le bruit du moteur lui aurait ôté son importance dramaturgique.

illustration dans un registre en accord avec la grandeur écrasante du désert.

La première intervention à fonctionnalité dramatique de la musique a lieu avec la séquence de l'eau. Tafas, le guide bédouin, recommande à Lawrence de boire. Lawrence demande pourquoi il sera le seul à boire. Le guide répond qu'étant bédouin, il a l'habitude de passer de boire. Lawrence remet, sans boire, l'eau du verre dans la gourde. L'illustration musicale "scherzando" (moqueur) évite l'interprétation erronée de cette scène. En effet, sans cette musique, le refus de boire de Lawrence (calqué sur l'attitude de son guide) pourrait donner à penser que l'eau manque, ou que la fierté du jeune Anglais ne lui permettrait pas un geste risquant de passer pour une faiblesse. Le leitmotiv principal exposé avec une légèreté moqueuse dédramatise ce comportement et le transforme en une fanfaronnade. Autant de situations dont les auteurs profitent pour souligner le caractère don-quichottesque du protagoniste.

Nous avons reconstitué le découpage de toute cette séquence en suivant de près le scénario.

000 <u>L'aube</u> :	Plan général. Le désert avant la levée du soleil.	Silence
0'17	Le soleil se lève à l'horizon.	Thème subtil atonal en notes chromatiques crescendo jusqu'au...
0'34 <u>Le désert</u> :	Plan général. Au loin on aperçoit deux silhouettes à dos de chameau	Thème de Lawrence. Tutti d'orchestre.
1'04		Début thème adagio préparatoire à l'entrée du dialogue.
1'06	Plan moyen. Lawrence et Tafas à dos de chameau. "Ici vous devez boire" (Suite du dialogue)	Thème adagio sous le dialogue. Mélodie alternée à la clarinette et au cor. Fade out.
1'27	"Je suis bédouin"	
1'31	Lawrence reverse l'eau dans la gourde.	Th. de L. scherzando

Cette séquence a déjà été analysée.

1'36 <u>Voyage</u> :	Plan général.	Thème adagio aux violoncelles doublés aux cors, crescendo jusqu'à...
1'54	Gros plan. Les deux hommes avancent au loin.	Thème de Lawrence. Tutti d'orchestre.
2'14	Plan général. Les deux hommes continuent leur voyage.	Thème adagio plus vif brillant avec fond de timbales.
2'21	Plan américain de Lawrence	Thème anglais...
2'26	PA du guide de dos. Il se retourne.	...suite
2'31	Plan moyen de deux personnages. Il s'éloignent Fondu sur...	Thème de Lawrence marcatto (marqué) sur fond de timbales. Thème s'estompe en un morendo (mourant). Fin.
2'54 <u>La tombée de la nuit</u> :	PG. Les deux hommes s'installent.	Thème atonal subtil au luth rappelant une mélodie arabe.
3'12	Insert. Le ciel	Overlap. Registre mystérieux. Déclinaison du thème de Lawrence au luth avec contrepoint de flûte rappelant une mélodie arabe.

		Puis renversement de rôles. Un accompagnement de harpe donne à la totalité un registre cristallin. Suite du thème précédent. Musique sous dialogue.
3'17	Conversation	
4'12	Le ciel. La lune	Suite du thème.
4'18	Le matin : Premier plan du revolver tombant par terre avec un bruit sourd.	Sneack overlap. Musique atonale, sur un registre intrigué...
4'24	PP de Tafas, intrigué.	...Suite du thème.
4'28	Plan moyen des deux hommes. Lawrence donne le revolver à Tafas.	Musique va en scherzando jusqu'à...
4'50	Tafas prend le revolver. Il est content.	...devenir joyeuse et dériver sur le thème anglais toujours scherzando.
5'01	En retour, Tafas donne à goûter son repas à Lawrence. Celui-ci goûte.	Registre de suspense. Fade out. Silence.
5'19	Lawrence approuve. Tafas est satisfait.	Thème anglais. La musique se stabilise, soulignant la satisfaction.

5'20	Tafas offre encore une partie de son repas à Lawrence. Celui-ci accepte avec résignation.	Le thème anglais grandit jusqu'au tutti d'orchestre. interrompu par un...

Note : la musique, trop présente, écrase le geste résigné de Lawrence.

5'28	Fondu. PG. Reprise du voyage.... Les deux hommes avancent dans le désert jusqu'à arriver au sommet d'une dune.	Overlap. Tutti d'orchestre. Thème intermédiaire s'alternant avec thème de Lawrence. Série d'accords dissonants présageant une mauvaise rencontre.
5'55	Les deux hommes descendent des chameaux. Tafas signale quelque chose au loin. Il indique la présence de bédouins.	Musique sur registre de suspense. Thème atonal obstinatto.
6'08	Panoramique du désert	Mélodie atonale mystérieuse sur trémolo de cordes.
6'19	Plan général. Lawrence prend une paire de jumelles.	Suite du thème.

6'23	PAN du désert, au loin une caravane entre en cadre.	Sur le thème précédent s'incorporent quelques notes de contrebasse, augmentant la tension du registre.
6'34	La tension se relâche un peu. Les deux hommes plaisantent.	Suite du thème.
6'45	GP de la caravane s'éloignant.	La mélodie aux contrebasses prend un registre moins lourd. Accord en crescendo jusqu'à...
6'53	Fondu. Reprise du voyage. Les deux hommes descendent une dune. Ils continuent d'avancer.	Tutti d'orchestre. Th. de L. vif. Déclinaison de Th. de L. Adagio. Vif.
7'01	GP. Les deux hommes s'arrêtent.	Thème anglais décliné léger à la Flûte.
7'11	Tafas donne des instructions sur la façon de galoper.	Thème anglais animé.
7'20	Lawrence démarre. Il sort du cadre et disparaît derrière une dune.	Musique de chevauchée. Déclinaison du thème anglais dérivant sur thème de Lawrence. Accord dissonant indiquant que quelque chose de comique s'est passé.

7'30	Lawrence est par terre	Thème scherzando appuyé par le cri du chameau.
7'34	PM. Le guide encourage Lawrence.	Crescendo jusqu'à....
7'41	Reprise du voyage.	...Th. de L. marcatto avec fond de timbale.
7'48	PG les deux hommes avancent dans le désert. Dialogues.	...suite du thème.

Dans cette dernière séquence, une très forte baisse de volume de la musique sous les dialogues, se substitue à une orchestration convenablement transparente.

8'06	Tentative d'une nouvelle chevauchée. Cette fois-ci avec succès. Les deux hommes s'éloignent	Déclinaison du thème anglais en alternance avec déclinaison du thème de Lawrence.
8'27	<u>Arrivée au puits</u> : PG des deux hommes vus de l'intérieur du puits.	Accord long, final. musique.

Toute cette séquence est illustrée musicalement en continuité. On ne retrouvera pas dans le film une nouvelle séquence musicale de ce genre.

La longue réflexion qui conduit le lieutenant Lawrence à la décision d'envahir la ville d'Akaba par voie terrestre est illustrée par un grand crescendo atonal de plusieurs minutes durant lesquelles les différents instruments s'incorporent peu à peu.

Dans la séquence qui se tient au quartier général du commandement anglais au Caire, les auteurs ont effleuré le déplacement de la provenance de la source sonore. Les deux personnages achèvent leur conversation dans le bureau tandis qu'une marche militaire commence à se faire entendre. Comme on peut s’attendre, le parcours depuis le bureau jusqu'au mess des officiers, est assaisonné de tout le rituel de gestes et de raideurs que l'on peut trouver dans les couloirs d'un bâtiment de l’armée. Il est accompagnée en continu par cette marche militaire. On a voulu souligner ici le moment solennel et "militairement" important de cette rencontre, ainsi que l'importance hiérarchique des deux personnages. La marche militaire n'est que du "source scoring", mais à chaque instant le spectateur s'attend à voir apparaître les musiciens de la fanfare qui n’existe pourtant pas dans l’univers filmique.

La plupart des autres interventions de la musique dans le film sont réservées aux déplacements de foules et aux grands espaces. "Wilds" et "overlaps" sont fréquents pour suivre les séquences à l'image près de façon redondante. Il en est de même des registres lourds et mystérieux qui illustrent les séquences graves du film, et des "scherzos" pour les séquences légères et ludiques.

Chapitre 6
le compositeur et son travail

Le compositeur dramatique

Beaucoup de musiciens débutants pensent que pour faire de la musique de film il suffit tout simplement de savoir composer et de laisser ensuite le metteur en scène se débrouiller avec les bandes. Une fréquentation assidue des salles obscures sera supposée apporter le complément de formation qui n'aura pas été dispensé dans les conservatoires.

On a vu pourtant que le métier de compositeur dramatique exige des connaissances du phénomène cinématographique équivalentes à celles d'un réalisateur ou d'un monteur.

L'expérience de tous ceux qui travaillent avec de la "Musique au mètre" permettrait de croire qu'en matière d'images et de musiques "tout peut coller avec tout". Mais, si le résultat est en général satisfaisant lorsqu'on ne recherche qu'un effet décoratif, il est moins évident lorsque le couple image-musique doit véhiculer une intention dramatique clairement définie.

S'il est relativement facile de mettre en musique un film d'entreprise, un documentaire ou un générique, les choses deviennent beaucoup plus compliquées lorsque la musique doit participer activement au contexte dramatique, qu'elle dépasse les vingt minutes et qu'en outre elle doit rester discrète.

L'action musicale la plus simple, l'intervention de plusieurs morceaux différents, risque de transformer un drame psychologique en film musical[♦]. Le procédé inverse, qui consiste à répéter un ou deux thèmes, risque d'empirer les choses. Le spectateur se demande alors ce que vient faire là une musique matraquée à tout propos, à moins que le matraquage ait pour seul objectif la promotion et la vente ultérieure de disques (ce que le spectateur est capable de comprendre).

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'univers du compositeur de musique de film et celui du compositeur de musique de concert ont peu de choses en commun. Si le second ne cherche qu'à émouvoir ou à étonner, le premier doit surtout chercher à communiquer. C'est pourquoi il doit être maître d'une méthodologie qui le rapproche du comédien ou du metteur en scène.

Par ailleurs, si le compositeur de musique dite savante recherche obstinément, en principe, l'originalité qui le démarquera de ses pairs, c'est qu'il a tout le temps devant lui. Au fil des années, ses auditeurs s'habitueront à la nouveauté et feront connaissance avec son oeuvre. Le plaisir d'une musique bien composée croît à mesure qu'on l'écoute. Même si, par trop originale, elle était incompréhensible et rejetée à la première audition.

Le compositeur de musique de film en revanche n'a par principe qu'une seule chance d'imprégner ses auditeurs, le temps de la première et peut-être unique séance cinématographique à laquelle le spectateur assistera[♦].
Face à cette contrainte il doit choisir entre plusieurs types de comportement[♦]. S'il s'agit d'un film commercial il s'adonnera, avec la complicité du metteur en scène et le regard bienveillant de l'éditeur,

---

♦ Dans l'univers de Woody Allen ceci est un effet voulu. La fusion de la musique dans l'histoire a un caractère nostalgique en accord avec la nature des personnage.

♦ Il existe, certes, la diffusion radiophonique et les extraits télévisés, mais ils ne peuvent nullement reproduire le contexte privilégié du grand écran auquel la musique est dédiée.

♦ En fait, c'est le metteur en scène qui choisit parmi plusieurs types de compositeur

à une production de nature simple, sans trop de prétentions artistiques, dont le seul but est de pérenniser l'œuvre cinématographique par le souvenir ultérieur d'une mélodie belle ou sympathique. Dans ces circonstances, c'est le film lui-même qui fait fonction de tremplin pour propulser la musique vers une carrière indépendante, loin de l'écran.

Une autre attitude est celle adoptée par la plupart des compositeurs lorsqu'ils sont motivés ou poussés par le metteur en scène vers une recherche artistique. Certains pensent que la rigueur de la recherche ne doit pas égaler celle de leurs collègues de concert. Le compositeur capable de rendre le meilleur service au film, au metteur en scène et au public, est celui qui sait renoncer à une trop grande originalité qui pourrait autrement dérouter le spectateur,♦ car on ne va pas au cinéma comme on va au concert.

Le compositeur dramatique a le droit de s'inspirer du patrimoine musical existant, d'autant plus qu'en faisant appel aux souvenirs du spectateur il augmente ses chances de mieux véhiculer le message dramatique d'une oeuvre partenariale qui, ne l'oublions pas, n'est pas prioritaire dans le film.

Il ne s'agit pas de plagier quoi que ce soit, mais d'évoquer quelques éléments de styles familiers au spectateur, ce à quoi pratiquement aucun compositeur dramatique ne renonce. Ne reconnaissons-nous pas chez Nino Rota un peu de Verdi ou de Kart Weill ? Ne trouvons-nous pas un peu de Stravinsky chez Léonard Bernstein, un zeste de Tchaïkovski chez Maurice Jarre ou du Prokofiev chez John Williams ? Et j'en passe !

Beaucoup de compositeurs de musique de film le savent et cultivent ce genre de démarche sans l'avouer publiquement. Nous ne pouvons naturellement pas ignorer cet aspect plus secret de la composition dramatique. Le but de ce livre est également pédagogique. Il est tou-

♦ A moins que ceci ne fasse partie de l'effet recherché.

jours souhaitable de révéler les secrets et les "ficelles", tout en évitant les glorifications, si abondantes dans la littérature musicale, qui font tant de mal à l'étudiant d'art, avide de connaissances. L'insolence et l'iconoclasme, voilà l'attitude adéquate de la création artistique !

L'asservissement apparent du compositeur de cinéma à un contexte dramatique qui ne lui appartient pas, de même que sa liaison avec une source d'inspiration qui n'est pas tout à fait la sienne, ont une récompense : le droit de nourrir sa créativité de toute l'histoire de la musique en se dérobant de l'obligation de se cloîtrer dans son seul univers et de se borner au présent. Bref, de s'emprisonner dans un style.

Ce sont d'ailleurs les reproches que font les puristes aux compositeurs de cinéma en les traitant de "touche-à-tout" ou de "pasticheurs" pratiquant un "sous-art"♦.

Mais il existe une troisième attitude. Elle consiste à prendre un raccourci qui permet de concilier originalité et structure d'accueil. Plus qu'une méthodologie, c'est une stratégie de travail. Elle est devenue le modèle esthétique par excellence d'une société noyée dans l'abondance médiatique. Les piliers de cette stratégie sont : "synthèse, dépouillement, brièveté".

C'est sur eux que s'appuie une œuvre d'art digne, qu'elle soit géniale ou médiocre, pour qu'elle mérite une opportunité de se faire reconnaître par les médias et le grand public. C'est le "Jean, Jean, Jean" de "Il était une fois dans l'ouest", "le Pont Neuf enveloppé", le "Petit Homme" de Folon, ou l'Arche de La Défense.

Et si enfin, comme le disait Paul Mac Cartney "Aujourd'hui, même Shakespeare aurait du mal à se faire entendre", seuls les artistes

♦ Il existe aussi des puristes de la musique de film pour qui seul un compositeur "magister" est digne de crédibilité. (Voir dans ce chapitre "La communication entre le scénariste, le réalisateur et le compositeur").

s'identifiant à ces valeurs esthétiques auront une chance de passer entre les filets de l'indifférence publique.

Le grand public (mais aussi beaucoup de réalisateurs), ignore que "musique de film" et "musique" tout court sont deux activités différentes, car leurs fonctions même sont différentes. Évidence d'autant plus saisissante qu'il est impossible de rencontrer une lacune semblable dans d'autres métiers de l'image. On ne songerait pas un instant à faire appel à un décorateur d'intérieur pour un décor de cinéma ni de confier le maquillage d'acteurs à une esthéticienne sans autre expérience que celle des salons de beauté.

Ainsi, s'il est possible (et impératif) de faire carrière dans la musique dite savante ou de variété en ne cultivant qu'un seul style, il en va autrement pour la musique dramatique.

Rien ne s'oppose bien entendu, à ce qu'un film porte une partition composée par Olivier Messiaen ou par Didier Barbelivien. Mais l'inflexibilité stylistique de l'un ou les carences dramatiques de l'autre, aussi talentueux soient-ils, posent souvent des problèmes de syntaxe cinématographique qui devront être rectifiés par des concessions, voire des bricolages, sur la table de montage[♦].

Le compositeur dramatique doit renoncer à ses propres fantasmes et savoir s'intégrer à l'univers fantasmatique du scénariste et du réalisateur. Ceci ne veut pas dire que le compositeur dramatique est un technicien cérébral et calculateur dépourvu d'émotions, bien au contraire. Mais il doit savoir les canaliser pour pouvoir intégrer correctement son oeuvre au contexte dramatique, à la façon d'un comédien qui compose son personnage.

A cet égard, le compositeur dramatique a beaucoup à apprendre du travail du comédien. Celui-ci puise dans sa propre histoire person-

♦ Nonobstant, les "magisters", les monstres sacrés de la musique de film, existent bel et bien, ne serait-ce que par le fait qu'ils étaient déjà des compositeurs célèbres avant d'avoir travaillé pour le cinéma. Ils ne font pas la règle, mais l'exception.

nelle et dans sa culture, les registres qui lui permettent de composer ses personnages, en même temps qu'il s'efforce à transmettre ses émotions au public par une recherche dans le travail gestuel et oral. Avant de devenir compositeur dramatique, le compositeur ne connaît qu'un travail intérieur et solitaire, esthétique, précieux, mais dépourvu de tout discours psychologique, voire déshumanisé. Lorsqu'il rencontre une émotion ou un registre puisé dans un souvenir, il l'élimine ou le transforme s'il ne lui appartient pas dans sa totalité car, du point de vue de la création, seule compte l'originalité. La communication avec le public ? A part l'instant des applaudissements, la signature d'autographes et les interviews à la presse, elle est inexistante. Le compositeur vit dans un univers clos où la seule réponse attendue du public est l'émotion ou l'étonnement que ce dernier petit éprouver[♦]. Le pouvoir de communiquer, rare privilège, n'est accordé qu'à quelques compositeurs qui auront appris à renoncer au fil des ans à leur tour d'ivoire en voyant les comédiens travailler.

Lorsqu'un comédien doit interpréter un soldat harcelé et persécuté par son supérieur hiérarchique, il doit avoir recours à ses propres souvenirs pour retrouver, dans son histoire personnelle, des circonstances psychologiques semblables. Le souvenir d'un maître d'école un peu trop sévère pourra lui apporter des éléments valables pour la composition de son personnage. Sans recherche intérieure de cette nature, toute tentative serait fausse et superficielle.

Le summum sera atteint lorsque le compositeur, face à "ses personnages et rôles sonores", découvrira la recherche émotionnelle de sa propre histoire. On pourra dire alors que le compositeur a compris l'univers du comédien et celui du metteur en scène pour devenir enfin compositeur dramatique.

Par rapport à son histoire personnelle, l'univers du compositeur est fait des milliers d'heures d'écoute de la musique des autres et des milliers d'heures de souvenir de ces mêmes musiques. Il arrive que,

♦ Et bien entendu, la reconnaissance par les droits d’auteur.

durant le mécanisme d'évocation, ces images sonores se superposent à d'autres images personnelles. Le résultat sera l'interprétation ou la recréations des musiques évoquées.

Beaucoup de compositeurs négligent trop souvent cette source d'inspiration que leur apporte la mémoire[♦]. Ce type de création spontanée est délaissé par crainte d'un manque d'originalité. La recherche de l'originalité coûte que coûte est un préjugé contraire au principe de l'œuvre dramatique.

Nous avons vu que l'on ne peut composer une musique de film avec les mêmes paramètres que ceux de la musique de concert car les conditions d'écoute sont différentes. On se rend au concert pour s'imprégner de l'œuvre sonore, sans intervention d'aucun autre sens qui monopoliserait l'attention. On ferme parfois les yeux pour mieux se concentrer sur tout ce qui nous parvient à travers l'ouïe : la structure musicale, le tissu mélodique, l'ambiance harmonique, le jeu des solistes et le son des instruments, qui sont souvent de purs joyaux sonores de l'art du luthier et qui justifieraient à eux seuls une attention privilégiée. On savoure chaque phrase et chaque note, et on les déguste comme un mets délicieux. On réécoute chez soi le disque. Et l'on retourne au concert plusieurs fois dans sa vie pour entendre de nouveau la même oeuvre qui nous révèlera à chaque fois un nouveau secret.

Ce type de comportement, différent de celui qu'engendre l'art dramatique, enrichit notre connaissance de l'œuvre et accroît notre plaisir. Seuls quelques rares chefs d'œuvre du cinéma, du théâtre ou de la littérature peuvent survivre à une telle ténacité.

Il serait impardonnable de rater de grands moments cinématographiques pour se livrer à la seule dégustation de la bande sonore. Qu'importe, dans de tels moments, l'originalité de la musique, tant qu'elle peut s'associer au message dramaturgique du film. Des états d'esprit qui ne peuvent se reconstituer musicalement que par des ré-

♦ « Composer est se souvenir d'une musique qui n'existe pas encore » Robert Schuman.

férences stylistiques à des partitions déjà connues et où toute tentative d'originalité n'inspirerait que de la perplexité face à une telle intrusion.

Ce dernier argument souligne la nécessité de ne pas utiliser de styles trop originaux pour la musique dramatique lorsque l'on doit illustrer une émotion primaire ou un sentiment simple. Une émotion à transmettre au spectateur implique un sentiment reconnaissable, une recréation d'un déjà vu. Une partition comportant trop d'éléments nouveaux empêcherait cette reconnaissance. Pour qu'il y ait communication , il est indispensable que le spectateur, au moment de la projection (la première étant la plus importante et souvent la seule), connaisse le langage que l'on parle. En revanche, nous savons que la complexité de la partition n'est pas un obstacle pour sa recevabilité de la part du spectateur.

Face à une proposition d'intervention sur un film, court ou long métrage, documentaire, commercial ou artistique, pour le cinéma, la télévision ou pour un circuit privé comme celui d'une entreprise, la première question que doit se poser le compositeur est : quel est le pourcentage d'initiative personnelle qui m'est accordé et dans quelle mesure je dois me plier aux directives du réalisateur, de l'éditeur et, en général, de la production ?

La réponse à cette première question influera sur le résultat de la seconde : quel résultat vise le compositeur dans le contexte du film en question ? Autrement dit, quelle est la proportion entre valeur esthétique et fonction dramatique ? C'est avec le réalisateur que se résout en général ce type de question. Veut-il une partition qui enrichisse artistiquement le film, quitte à rester en retrait ? Veut-il une musique qui flatte la sensibilité du spectateur ? Ou petit-être opte-t il pour un choix plus difficile en tentant de concilier les deux critères ?

Dans certains secteurs de la vie artistique, les artistes sont totalement inconscients des paramètres économiques qui gouvernent toute production. Ils créent en suivant totalement leurs pulsions et la réussite, bien que désirée, n'est pas toujours leur but prioritaire.

Dans le cinéma et l'audiovisuel aucun créateur ne mésestime l'importance des forces économiques nécessaires à la mise en marche d'une oeuvre et à la survie de sa profession. De plus, à une époque où le prestige et la qualité se mesurent souvent par la rentabilité, il serait suicidaire, pour une équipe de production, de ne pas tenir compte de ces paramètres.

A cet égard, l'artiste le plus heureux (qu'il soit talentueux ou médiocre), est celui dont les goûts personnels coïncident avec ceux du public, et qui n'a donc pas besoin de faire de concessions pour plaire, mais à la condition que cette identification de valeurs soit réelle et honnête. Le contraire risquerait de faire subir à l'artiste une aliénation de valeurs nocives à lui-même et à sa production. Chez certains créateurs, très dépendants de la sanction du public, le désir de plaire et de séduire tourne parfois à l'obsession.

Compte tenu de l'importance de ce type de choix dans la création musicale d'aujourd'hui, nous avons procédé à une étude (basée sur notre expérience personnelle dans plusieurs pays) sur le public et son attitude par rapport à la musique.

Les catégories énumérées ne s'excluent pas mutuellement. Une même personne peut appartenir à plusieurs.

A - Ceux qui préfèrent les mélodies simples et dépouillées, un instrument soliste et un accompagnement. Pour ce type de public l'orchestration est un facteur de trouble pour l'écoute.

B - Une variante de ce groupe comprend ceux pour qui toute musique sans paroles ne revêt aucun intérêt. Pour eux n'importe quelle musique peut faire l'affaire pourvu qui• son texte, ou son interprétation, leur plaise.

C - Les amateurs qui apprécient le "climat" dans la musique. Appartiennent à ce groupe un grand nombre de comédiens et d'amateurs de théâtre.

D - Ceux que la musique conforte dans leur sentiment d'appartenance à un milieu ou un groupe. Beaucoup de militants politiques appartiennent à ce groupe, de même que les adeptes de sectes et les amateurs d'un certain type de rock.

E - Les amateurs d'un genre précis, tels que le jazz, la musique classique ou, à l'intérieur de celle-ci, le baroque, l'opéra, la musique liturgique, la musique contemporaine, etc.

F - Les musiciens et les amateurs spécialisés ouverts à tout type de manifestation.

Il y a aussi les insensibles à la musique qui se repartissent eux-mêmes en plusieurs catégories :

G - Ceux qui, insensibles à la musique, peuvent néanmoins réagir à une chanson dont le texte est amusant ou cocasse, ou face à un "gimmick".

H - Ceux pour qui la musique n'a pas d'intérêt en elle-même mais comme représentante du groupe socioculturel ou de la communauté d'où elle provient (ou à qui elle s'adresse). Ce type de public n'est pas attentif à l’œuvre musicale mais aux valeurs qu'elle véhicule.

I - Ceux qui ne s'intéressent qu'à l'événement médiatique ou au battage commercial fait autour de la musique.

J - Ceux pour qui le seul intérêt de la musique tient au caractère prestigieux de certaines manifestations, concerts, galas, cérémonies, etc.

Les musiciens ont tendance à sous-estimer l'importance des quatre derniers groupes. Il faut, toutefois, signaler qu'il s'agit d'un public respectable ayant sa sensibilité particulière et que, souvent, beaucoup de partenaires appartiennent à ces catégories.

Le choix ou plutôt le dosage entre valeur esthétique et fonction dramatique est un point, nous l'avons vu, critique, car c'est le noyau d'un conflit qui oppose, depuis les débuts du cinéma, cinéastes et musiciens.

On peut dans un film, privilégier l'un ou l'autre des deux paramètres à certains moments. En revanche, peu de séquences supportent leur coexistence car, en général, plus une partition est présente ou "belle" (la "beauté" impliquant absolument la "présence") plus elle déconcentre le spectateur du sujet principal, plus elle s'adresse à des émotions primaires et finalement, plus le spectateur risque de réagir face à cette intervention comme à l'intrusion d'un élément étranger au drame. Le spectateur de la fin du XXème siècle est plus critique que celui des années cinquante (même lorsqu'il s'agit de la même personne). Rien n'empêche que dans un cinéma de divertissement où le spectateur est prêt à "jouer le jeu", de placer des passages musicaux au premier degré. C'est pourquoi nous insistons sur le fait que ce choix doit être discuté avant toute intervention.

Nous sommes donc en présence d'un positionnement qui oscille entre deux types complètement opposés. Certes les deux peuvent coexister dans un même film mais plus rarement dans la même séquence : d'un côté nous avons la mise en valeur des qualités esthétiques de la musique ; de l'autre nous trouvons l'utilisation de la musique comme outil fonctionnel du discours dramatique.

Le premier positionnement trouve ses partisans parmi les musiciens, le public amateur de musique, mais aussi parmi les éditeurs de musique et parmi des gens plus proches de la musique que du discours dramatique. C'est l'univers des esthètes, des "dilettanti", de la beauté pour la beauté dépourvue de toute utilité, ou plus modestement, de ceux qui aiment succomber à la séduction d'une belle musique placée astucieusement dans un film.

Le second positionnement est plus proche du discours du cinéaste, du comédien et des "que m'importe-la-musique ! La-salle-de-cinéma-n'est-pas-une-salle-de-concert !..." C'est l'univers du drama-

turge, de l'écrivain, du poète et même du chansonnier à la guitare, plus proche de la littérature que de la musique.

Le tableau suivant synthétise les caractères les plus importants, associés à la partition et ses partisans, selon que leur choix porte sur la valeur esthétique ou sur la fonction dramatique.

Valeur esthétique	Fonction dramatique
Présence	Discrétion
De souvenir facile	De souvenir moins facile
Musiciens, éditeurs, amateurs de musique, etc.	Comédiens, réalisateurs, journalistes, écrivains, etc.
Priorité à l'esthétique	Priorité aux valeurs dramatiques

La communication entre
scénariste, réalisateur et compositeur

compositeur artisan et compositeur magister

Nous rencontrons deux types de compositeurs selon leur attitude face au travail musico-dramatique. D'un côté, il y a le compositeur-artisan. Professionnel du film, il travaille en communication étroite avec l'équipe de production et adapte son style et son oeuvre aux nécessités du scénario.

Le compositeur-magister, en revanche, travaille davantage pour la gloire de sa production personnelle que pour celle du cinéma. Il garde un style, sinon unique, tout au moins cohérent avec son évolution. Le film est, pour lui, un support sur lequel il place ses oeuvres. Celles-ci se suffisent à elles-mêmes et pourraient être jouées dans un programme de concert sans qu'aucune mention du film ne soit faite. Lorsque le compositeur magister est recherché par un réalisateur, c'est qu'il y a dans sa musique des éléments auxquels il accorde une utilité dramatique pour son film ou parce que, penchant vers la valeur esthétique de la musique, il souhaite marquer son oeuvre d'une griffe prestigieuse. Appartiennent à cette catégorie tous les compositeurs dont la carrière se joue principalement en dehors de l'écran, mais aussi certains spécialistes du cinéma qui ont, par leur prestige, réussi à accéder à ce rang.

N'est pas cependant magister un compositeur qui, reconnu pour son style particulier en dehors de l'écran, est appelé pour une partition de film qui s'insère dans "la source". C'est le cas de beaucoup de compositeurs de variétés engagés pour placer dans un générique -ou ailleurs dans le film- une chanson représentative de l'univers dans lequel se déroule l'histoire.

Pour que composition « magistrale » il y ait, il faut plusieurs conditions.

- Le compositeur est reconnu par son style particulier
- La partition n'est pas du "source scoring".
- Le compositeur est reconnu comme compositeur dramatique.
- Il travaille pour des films de réalisateurs différents plutôt que de rester fidèle à un seul.
- Le style du compositeur a une influence décisive sur le style du film.

À quel moment le compositeur doit-il entrer en action ?

Jusqu'à une époque récente le cinéma était une technique exigeant une très grande précision en début de chaîne. Les prises de vues, les dialogues, la musique, le montage, bref TOUT ! était décidé et prévu, à la seconde près, au moment du découpage. Les improvisations de dernier moment sur la table de montage n'étaient qu'exceptionnelles.

Avec le temps, le rôle du monteur, au départ technicien devant exécuter les instructions imposées par le découpage, est devenu de plus en plus omniprésent avec un pouvoir de décision égalant, voire dépassant celui du metteur en scène. Avec la responsabilité croissante du monteur comme créateur et véritable co-réalisateur, permettant de rassembler en fin de chaîne un grand nombre de séquences et de musiques de tout type, le cinéma a gagné en liberté. Désormais, les prises de vues peuvent être tournées selon un programme approximatif. Le metteur en scène peut inclure au moment du tournage des prises de vue décidées hors planning, ou suggérées par une inspiration soudaine. Les monteurs sont là, en fin de course, maîtres d'une techni-

que capable de donner vie et substance à une ribambelle de rushes même chaotiques.

La musique a aussi profité du nouvel air de liberté apporté par l'ascension du monteur-créateur. Le compositeur n'est plus contraint à composer "au chronomètre" selon un découpage strict imposé par un planning dictatorial. Il peut désormais créer selon son libre arbitre, sans aucun plan préconçu, le résultat musical (rythme, durée, découpage) pouvant même servir d'inspiration au montage final.

C'était l'occasion qu'attendaient des compositeurs de concert, de bal ou de variété, sans métier dramatique, pour se reconvertir à la musique de film. Ce qui a encouragé l'essor du "wild recording" (enregistrement de la musique en l'absence d'images, de préférence au chronomètre, et même parfois sans lui) qui engendrait à son tour une nouvelle forme de composition, proche de la musique au mètre (wild scoring), détachée de tout synchronisme ou correspondance et n'apportant que le climat dramatique général. Dès lors, l'utilisation de toute musique pré-existante, populaire ou classique, est devenue possible.

Aujourd'hui ce comportement est fréquent. Lorsque réalisateur et compositeur se rencontrent peu pour discuter des avatars de la musique et de sa gestation, c'est le chemin le plus sûr pour que, le jour de la projection, on retrouve les différents thèmes ailleurs que dans les séquences prévues. Le thème de la promenade à la campagne comme musique d'ambiance dans la séquence au restaurant, celui de la rencontre entre les deux frères, amputé, et finalement, le générique joyeusement orné d'une chanson à la mode.

Parfois le compositeur n'est appelé qu'en fin de chaîne pour "habiller" en wild scoring un film à structure définitive et inamovible, alors que le montage du film est terminé, dialogues compris.

Il n'a plus qu'à créer une musique pour le générique et d'autres pour illustrer les moments dramatiques[♦].

Certains, plus chanceux, reçoivent une copie du scénario, avant le début du tournage, mais ceci n'arrive que si le compositeur a été pressenti par le créateur avant le premier tour de manivelle. A la lecture du scénario, il arrive alors que le compositeur fasse des propositions dépassant le cadre musical, touchant davantage la nature même du sujet.

Quelques scénaristes écrivent en ayant une musique en tête. Cette "musique imaginée" est en général un thème, une chanson ou une oeuvre connue qu'ils placent dans leur esprit aux moments appropriés de l'écriture. Il peut s'agir non pas d'une musique clairement définie, mais d'un climat musical aux contours imprécis qu'ils proposeront plus tard au compositeur chargé de matérialiser l'idée. Que peuvent ils suggérer ? Le vocabulaire qui sert à exprimer une émotion que l'on doit traduire en musique se réduit à quelques phrases sur la nature même de l'émotion, considérant qu'il ne fait pas référence à des musiques déjà existantes. Si le compositeur a le même type d'expérience et la même culture que son interlocuteur, il est assez probable qu'il pourra le comprendre. Autrement, toute tentative de dialogue à ce sujet est, la plupart du temps, difficile.

Un troisième cas est de loin le meilleur. Le compositeur est contacté après l'écriture du synopsis[♦] et il apporte des idées musicales susceptibles d'avoir une influence sur l'écriture du scénario. Beaucoup de collaborations étroites entre réalisateurs et compositeurs sont à la base d'une longue carrière conjointe et illustrent ce point de vue.

L'interlocuteur du compositeur est, en général, le metteur en scène, mais il se peut qu'il y ait aussi d'autres partenaires ou décideurs. Le

---

♦ Compte tenu de l'importance du générique dans le cinéma commercial il est assez fréquent d'appeler un compositeur pour la musique dramatique et un autre pour la chanson du générique du début ou de fin (en général un groupe ou un il ou un compositeur de chansons à la mode).

♦ C’est à dire, l’idée génératrice qui permettra de développer plus tard le scénario.

scénariste, le producteur, l'éditeur, etc. Le compositeur présente son projet, généralement, sous la forme d'une maquette enregistrée. S'il est pianiste, il se peut qu'il joue en direct ses idées devant ses partenaires. Cette dernière façon de procéder est plus souple car, si le compositeur est un bon improvisateur, la musique peut être "discutée" et modifiée selon les idées qui peuvent surgir au cours de la discussion.

Cette présentation du projet, que ce soit sous la forme d'une maquette enregistrée ou du jeu pianistique en direct a deux inconvénients.

Tout d'abord, le choix de la musique ne peut se faire que sur la valeur esthétique. Il est impossible, en absence d'images, d'estimer la fonction dramatique d'un projet de musique de film (comment faire apprécier un passage minimaliste sur un magnétophone ou sur un piano, loin des écrans ?). A ce stade, la compétence d'un compositeur dramatique ne peut se juger que sur une partie infime de ses capacités, au point qu'un grand nombre d'entre eux ne sont engagés qu'en raison de leur talent pour composer de belles mélodies.

Le deuxième inconvénient est que les projets ainsi présentés ne représentent qu'un embryon de l’œuvre achevée et ne donnent pas une idée complète de la plupart des paramètres dramatiques (climat, présence, puissance dramatique, densité, timbre, transparence, registre émotionnel, pour n'en citer que quelques-uns décrits dans cet ouvrage) qu'aura la musique du film lorsqu'elle recevra l'orchestration définitive. Ceci peut être cause de tensions lorsque le réalisateur ne retrouve pas, une fois l'enregistrement achevé, les paramètres dramaturgiques qu’il avait remarqués lors de l'écoute primitive.

Dans le cinéma a petit budget, ou pour certaines œuvres audiovisuelles, la volonté d'éviter ce type de problème est une raison supplémentaire pour préférer le choix de la "musique au mètre" ou des oeuvres du répertoire populaire ou classique.

Reste la solution la plus héroïque qui consiste à présenter une oeuvre achevée ou, tout au moins, une partie d'elle.

Une solution élégante peut être le catalogue personnel (ce qui répond à la question posée dans la note de la page 17 : que deviennent les oeuvres refusées ?). Certaines oeuvres "composées dans un temps record" ne sont que le fruit de quelques minutes de recherche dans un catalogue personnel, précieusement gardé. Il faut souligner que ce privilège n'est à la portée que de certains professionnels de prestige qui n'ont aucun mal à convaincre un metteur en scène ou un producteur du fait "qu'après avoir visionné les rushes, je pense qu'il vous faut une musique avec telle ou telle caractéristique qui, compte tenu du peu de temps qu'il vous reste (c'est souvent le cas), je peux composer très rapidement".

L'essor du "tout électronique" résout en grande partie ce type de problèmes. Beaucoup de compositeurs disposent de leur propre studio d'enregistrement si ce n'est pas un véritable studio de post-production, il leur permet de présenter un projet achevé, bande image comprise. Dans ces conditions le coût d'une oeuvre achevée n'est pas beaucoup plus important que celui d'une maquette.

La musique est-elle un langage universel?

Au fait ! La musique est-elle vraiment un langage ?

Depuis la nuit des temps nous entendons dire que la musique est un langage universel mais se pose-t-on la question de savoir quels sont les paramètres de ce langage ?

Un langage, pour être valable, doit exprimer des idées avec une précision suffisante pour que les interlocuteurs puissent se mettre d'accord. Pour qu'il y ait communication, il faut que les deux interlocuteurs s'accordent sur le code employé. Deux étrangers n'arrivent à communiquer qu'à partir du moment où ils se sont entendus sur la langue à utiliser, même s'ils ne disposent que de quelques mots qui permettront au moins à l'un des deux de reconnaître la langue utilisée par l'autre.

Une langue s'exprime par une série de signes sonores ou graphiques véhiculant des concepts, des jugements et des raisonnements. Or que véhicule la musique ?

Pour répondre à cette question nous allons utiliser un scénario un peu pittoresque relatif à la précision du langage.

Supposons que vous me demandiez comment faire pour vous rendre à mon bureau. Je vous donne alors une série de directives verbales du type : "dès que vous arrivez au 7 de la rue du Faubourg Montmartre, vous verrez un restaurant dans la cour. Allez vers la porte au fond et à droite de celle-ci, et ensuite prenez l'ascenseur jusqu'au deuxième étage. Vous verrez un couloir qui bifurque. Vous prenez à droite l'escalier. Montez un étage et sur la porte en face vous verrez mon nom".

Au fur et à mesure que vous écoutez cette description, vous vous représentez mentalement des images d'une cour, d'une porte, d'un ascenseur, d'un escalier et finalement d'une plaque avec mon nom. Ces

images qui viennent dans votre tête ne correspondent pas à la réalité. Elles sont le produit de votre imagination. C'est normal, car vous n'êtes jamais venu chez moi et vous ne connaissez pas mon immeuble. Lorsque je vous donne ma description vous vous représentez des portes, des couloirs et des ascenseurs que vous avez déjà vus, en effet, mais ailleurs que chez moi.

Lorsque vous arrivez à l'adresse, au fur et à mesure que vous faites le parcours jusqu'à mon bureau, vous êtes obligé d'abandonner vos images mentales de portes, de couloirs et d'ascenseurs que vous avez dans votre pensée, vous ne pouvez les associer.

Si vous gardiez ces images en tant que telles vous vous égareriez, car elles ne s'ajustent pas à la réalité. Vous êtes donc obligé de remplacer vos images par ma description verbale. Celle que je vous ai donnée au téléphone. C'est-à-dire, les mots purs et simples. Ensuite, au fur et à mesure que vous découvrez les vrais objets dont je vous ai parlé (cour, escalier, etc.) vous les "collerez" sur mon discours initial. Il y a donc reconnaissance, non pas des objets trouvés sur votre chemin, mais des concepts émis dans mon discours. Lorsque vous reviendrez pour la deuxième fois, vous pourrez, cette fois-ci, vous laisser guider par le souvenir du parcours que vous avez fait la fois précédente, donc par des images qui, cette fois, sont les vraies.

Tout ceci nous montre que le degré de précision accordé au langage est suffisant pour communiquer : je peux vous indiquer le chemin pour vous rendre chez moi, bien que les images "véhiculées" par mon discours ne correspondent pas encore à la réalité. Y -a-t-il eu des images "véhiculées" ? Non. Mon discours ne vous a pas transmis **des images**, mais **des concepts**. Ce sont ces concepts qui ont provoqué des images dans votre esprit.

Reprenons notre question : Que véhicule la musique ? Rien du tout ! **Elle transmet tout simplement une série de combinaisons sonores qui n'ont même pas été codifiées pour déterminer ce que l'on appelle un langage. On ne peut reconnaître, à la limite, qu'une série d'associations primaires, mises en place par un certain**

conditionnement culturel. Toutes les autres émotions n'appartiennent qu'aux fantasmes personnels et à la mémoire de chacun.

Il en va autrement lorsque, avec la chanson il y a un texte. Le texte nous conditionne pour imprimer dans notre esprit ce que la musique "veut dire". Dans ce cas le pouvoir communicatif est plus grand, non pas grâce à la musique mais grâce au texte.

Nous savons, grâce à notre conditionnement, que dans notre culture une musique lente s'adapte mieux qu'une marche militaire à une chanson d'amour. Mais, hormis quelques émotions "à l'état pur" comme la tristesse, la nostalgie, la joie, la violence, quelle autre chose peut transmettre une musique sans texte ?

Ces sentiments qu l’on dit transmis par la musique peuvent être différents selon le contexte culturel.

A l'époque de Mozart, seule la musique militaire faisait entendre une percussion continue. Si Mozart vivait de nos jours il dirait, peut-être, que toute la musique, que l’on a l’habitude de dire "moderne", a une très grande composante militaire à cause de ce martèlement omniprésent de la percussion, inconcevable autrefois, et qui est aujourd'hui la condition sine qua non pour rendre populaires certaines musiques.

Le problème du langage musical se pose lorsqu'on se demande quel est le pourcentage de fiabilité d'une musique dramatique pour faire passer un registre déterminé. La sensibilité européenne est différente de la sensibilité orientale ; si un Français peut réagir, avec sa propre sensibilité à la valeur esthétique de la musique d'un film japonais, ou un Japonais apprécier la beauté d'une chanson française, on ne peut pas prétendre que les deux réagissent émotionnellement de la même façon.

Il est illusoire de croire que deux personnes, vivant dans des contextes historiques et culturels différents, puissent ressentir les mêmes

sensations en écoutant la même musique. Un exemple : les Européens perçoivent le tango argentin comme une danse à caractère parfois érotique, parfois comique. Les Argentins sont toujours perplexes face à cet avis, car pour eux le tango n'est le véhicule que de sentiments nostalgiques, parfois passionnels, certes mais où l'érotisme est absent. Jamais ne viendrait à l'esprit d'un metteur en scène argentin n'ayant jamais vécu en Europe, d'illustrer une scène érotique ou comique par un tango. La définition exacte de la perception du tango par les Argentins a été donnée par Enrique Santos Discépolo "Le tango est une pensée triste qui se danse". Une chanson d'amour israélienne peut être ressentie, par un palestinien, comme une provocation et vice-versa. Ainsi, entre l'amour et la haine, tous les états intermédiaires sont possibles. Cette différence de vécu concernant l'écoute de la même musique peut atteindre des gens issus du même milieu culturel mais possédant des expériences et des histoires personnelles différentes.

La musique ne véhicule donc pas d'images, de représentations, d'émotions comme le fait un langage codifié. Elle n'agit que comme un stimulus déclenchant ces contenus de conscience, selon un mécanisme de conditionnement culturel. Hormis quelques points communs, qui peuvent être certes assez puissants, appartenant à des représentants d'une même culture, un grand nombre de ces images et représentations est différent pour chaque individu.

La situation chez un musicien est autre. Un musicien possédant une grande expérience finit par développer, tout au long de sa carrière, un code personnel qui ne peut être décrypté que par d'autres musiciens ayant la même expérience. A l'écoute de tel ou tel passage musical, là où le profane ressent un certain sentiment de joie, de tristesse, ou peut-être d'exaspération, le musicien expérimenté verra des enchaînements d'accords, des dessins musicaux, ou cela lui évoquera l'image de notes écrites sur la partition ou la sensation kinesthésique des doigts sur le clavier. **Le musicien développe une culture qui est propre à la communauté musicienne.** C'est peut-être pour cette raison que les chanteurs populaires qui ont le plus de succès n'ont pas de formation musicale profonde, car leur code personnel est pro-

che du code du grand public, et leur sémantique musicale n'est pas trop enrichie (ou pervertie) par une abondance d'informations techniques.

Finalement, le musicien qui n'a pas les connaissances ou les moyens techniques nécessaires (ou simplement l'envie) pour aller chercher dans les traités de musique l'information dont il pourrait avoir besoin pour évoluer, se nourrit par imprégnation de ce qu'il écoute tous les jours. Il palpite donc, au rythme de l'actualité, peut être en anticipant la sensibilité populaire[♦], mais pas trop (et c'est là un facteur décisif de succès auprès du grand public) .

La seule universalité du langage musical est celle qui permet à deux musiciens parlant des langues différentes de se mettre d'accord (à travers un code non verbal que tout musicien, ayant participé à une improvisation en groupe connaît) lorsqu'ils jouent ensemble. Dans cette situation, la sympathie qu'ils éprouvent réciproquement est un facteur de rapprochement, faisant croire qu'un langage commun existe entre le deux. Mais un type d'approche humaine semblable se produit dans d'autres activités de groupe, la danse, les cultes religieux, les manifestations politiques, les rencontres sportives, etc... où des inconnus peuvent sympathiser sans avoir à se parler.

♦ « Je passe mon temps à désapprendre le solfège » - Michel. Berger. Interview accordée à Jacques Chancel sur France Musique le 11 mars 1980.

sensibilité, communication, conditionnement culturel

Le fait qu'une musique puisse évoquer telle ou telle émotion ou image n'est dû qu'à un mécanisme de réflexe conditionné.

Pour la création d'un réflexe conditionné il faut un stimulus principal et un stimulus secondaire. Ultérieurement, l'action du stimulus secondaire provoque l'évocation du stimulus principal. La réciproque n'est pas vraie.

Dans la célèbre expérience de Pavlov, le fait de déclencher le son de la sonnette provoquait chez le chien l'évocation de la nourriture qui lui faisait sécréter de la salive et du suc gastrique.

Ainsi, le pouvoir évocateur d'un parfum est dû au fait qu'il a agi pour la première fois dans notre perception, comme un stimulus secondaire, en présence d'un stimulus principal beaucoup plus important et, probablement, à fort contenu émotionnel.

La musique de film dans sa version "pléonastique" selon la conception hollywoodienne, a participé dans une grande mesure à créer durant presque un siècle des réflexes conditionnés musicaux évocateurs d'émotions stéréotypées.

Toutes ces raisons démontrent l'erreur qu'il y aurait à considérer la musique comme langage universel. A ce fait vient s'ajouter quelque chose dont l'évidence n'échappe pas à la plupart des musiciens : personne n'entend la même chose en écoutant la même musique. Prenons par exemple, une chanson de Léo Ferré, à son écoute la plupart des auditeurs seront sensibles au texte ; certains aimeront, d'autres le trouveront détestable, un autre fera davantage attention à la mélodie, d'autres enfin n'écouteront que l'orchestration.

- Un représentant du groupe A trouvera ce type de musique trop compliquée et "décrochera" face à l'importante densité de l'orchestration.

- Un membre du groupe B n'entendra que les paroles et il aimera ou rejettera selon l'intérêt que le texte lui inspire.

- Celui du groupe C ne sera sensible qu'au climat général. Il pourra même parler durant l'écoute sans faire attention aux paroles, sans pour autant avoir la sensation qu'il rate quelque chose.

- Un représentant du groupe H ne réagira qu'aux valeurs du groupe socioculturel dont il pense que cette musique provient. Certains s'identifieront avec l'implication politique et d'autres la refuseront. D'autres pourront être révoltés par la sonorité "bourgeoise" de l'orchestration symphonique, et certains au contraire par les propos contestataires du texte, etc.

Et dire que tout ce monde, amateur de chansons, se retrouve autour d'une table après un repas pour "parler chanson" et croit parler du même sujet...

…la musique, un langage universel ? Peut être. Mais si elle permet aux êtres humains de (croire qu'ils peuvent) communiquer, c'est parce que chacun peut donner au message sa propre interprétation.

L'aspect technique

La création de musique de film est une discipline complexe et simple à la fois. Complexe, car la grande quantité de paramètres dont le compositeur doit tenir compte pour la réalisation d'une oeuvre musicale d'une certaine importance n'est pas négligeable. Si nous ajoutons à tout cela les contraintes auxquelles il doit s'accommoder lorsque son oeuvre sera placée dans le contexte filmique, le nombre de partenaires qui au fur et à mesure de l'évolution du film viendront donner leur avis, le risque est grand de voir le compositeur peu expérimenté déraper sur un terrain aussi glissant.

l;n revanche, l'énorme quantité de moyens techniques disponibles pour le musicien, même débutant, rend désormais accessible la production de musique enregistrée à quiconque se décide à emprunter cette route. Les temps sont révolus où la seule façon d'enregistrer la musique d'un film était d'installer l'orchestre dans la salle de projection pendant que le chef, baguette dans la main droite, chronomètre dans la main gauche, synchronisait ses gestes en voyant défiler les images et les repères visuels[♦].

Les musiciens actuels jouissent de beaucoup plus de liberté. Leurs moyens de synchronisation sont beaucoup plus performants que les anciens (lorsqu'ils existaient) et les nouveaux modèles esthétiques n'exigent pas un suivi musical de l'action à la seconde près[♦].

Cette technique (picture cueing) est toujours en vigueur, mais elle est de plus en plus remplacée par le simple chronométrage (wild re-

---

♦ Cette technique (picture cueing) est toujours en vigueur, mais elle souvent remplacée par le simple chronométrage (wild recording) ou par un procédé de composition (wild scoring) qui ne conserve que le climat général, l'essentiel du travail étant délégué au monteur.

♦ Nous insistons sur le fait que c'est intentionnellement que nous avons omis dans cet ouvrage tous les aspects techniques concernant la synchronisation, la prise de son et le traitement ultérieur du son Des auteurs très compétentes, a la hauteur d'une technique qui évolue quotidiennement, traitent régulièrement ces sujets dans des ouvrages et des revues spécialisées.

cording) ou par un procédé de composition (wild scoring) qui ne conserve que le climat général, l'essentiel du travail étant délégué au monteur.

Les prix très compétitifs des ordinateurs, des synthétiseurs, des magnétophones et des moyens de synchronisation de grande qualité permettent au débutant de se construire un excellent "Home studio" à peu de frais et d'acquérir rapidement un savoir-faire et un métier. L'essor de la communication d'entreprise par des moyens audiovisuels, de même que celui de la musique créée avec des outils informatiques, a permis le développement d'une branche porteuse de l'audiovisuel dont la qualité est, dans un grand nombre de cas, remarquable.

En même temps, elle a permis la naissance d'un grand nombre de vocations musicales chez des jeunes qui, très rapidement, y ont acquis une grande expérience, même si les canons esthétiques restent, durant les premières années de pratique, relativement simplistes.

Beaucoup de musiciens vivant de la création de bandes sonores pour des films d'entreprise ou des documentaires pratiquaient un autre métier ou étaient encore étudiants il y a peu de temps. C'est encourageant si l'on repense à l'époque où la musique ne se faisait qu'avec des instruments intégralement acoustiques il fallait au musicien dix à quinze ans de préparation avant de pouvoir faire quelque chose de sérieux.

Nous avons vu par ailleurs que la recherche et l'utilisation de certaines ressources musicales dramatiques, par exemple celles entrant dans la catégorie de la "Musique minimale", n'exigent pas une maîtrise de l'art et de la technique musicale du niveau de celle exigée par la pratique d'un instrument acoustique ou la composition de musique de concert ou même de variété. Quelques sons à peine, ingénieusement structurés avec un minimum de bon goût, suffisent à créer des ambiances minimales très efficaces pour un grand nombre de séquences. Cette facilité joue en faveur des nouveaux venus à la musique dramatique, ce dont nous nous réjouissons.

Cependant, survivre dans le milieu audiovisuel est difficile pour le nouveau venu. Confronté à une concurrence croissante, le compositeur de film à petit budget est obligé de faire de plus en plus de concessions pour avoir le droit à l'existence. I1 est obligé de perfectionner de jour en jour son savoir-faire (ce qui est bénéfique) et ses aptitudes pour les relations publiques (ce qui l'est moins, chaque heure consacrée à la recherche de débouchés étant une heure de moins pour la création). Une solution efficace est l'association avec des partenaires spécialisés qui pourront le relayer dans les activités extra musicales : des agents, des attachés de presse et des éditeurs, mais ceci n'est pas à la portée de tout le monde, et le musicien doit faire seul une grande part du chemin avant de pouvoir gagner la crédibilité et la confiance de partenaires dignes de ce nom.

le laboratoire de musique de film

Pour le compositeur de la fin du vingtième siècle, la recherche est d'une importance capitale.

Nombreux sont aujourd'hui ceux qui, compositeurs débutants ou chevronnés, disposent d'une enceinte de travail, véritable laboratoire de musique consacré à cette activité.

Le concept de laboratoire diffère de celui du studio. Ce dernier est un lieu de production, tandis que dans le premier l'expérimentation est prioritaire.

C'est là où le compositeur-chercheur peut découvrir, recréer et développer les lois fondamentales des mystères que la musique et le son recèlent (quitte à les extrapoler - moyennant quelques acquis techniques - de la musique acoustique) sans la contrainte d'avoir, comme dans le passé, à tenir compte de musiciens en chair et en os. Autodidacte, il aurait dû avoir recours, pour donner vie à ses élans créatifs, à des musiciens dont le coût était au-dessus de ses moyens, ou bien à des amis de bonne volonté, mais incapables de jouer en place pendant plusieurs mesures. Étudiant, il devait se confronter à des maî-

tres qui lui imposaient un enseignement trop contraignant et qui écrasait toute tentative d'originalité. D'innombrables années de préparation et des tonnes de papier à musique noirci étaient exigées avant d'avoir le droit de mobiliser l'orchestre ou les répétiteurs attitrés du conservatoire.

Si le studio est le domaine du professionnel dont le principal souci sera l'efficacité (travailler vite et bien), le laboratoire est le repaire du chercheur, du musicien studieux, conscient qu'il y a toujours quelque chose à apprendre.

Le laboratoire a cependant un atout sur le studio : il est aussi un studio où l'on peut enregistrer une oeuvre (dans des conditions techniquement inférieures mais, dans l'ensemble, satisfaisantes[♦]). A l'inverse, un studio ne peut jamais servir de laboratoire. Son prix de location (justifié certes par l'éventuelle rentabilité du travail accompli) interdit en effet son emploi pour la recherche.

Si l'on peut trouver partout des studios professionnels de grande qualité, il n'existe pas en revanche, ou presque pas, de laboratoires permettant au musicien de s'entraîner[♦], d'apprendre, d'expérimenter et finalement de connaître de près les outils de son travail présent et à venir.

Comme nous l'avons vu, la baisse croissante des prix des matériels a ouvert l'accès à la technologie et a permis le développement, ces dernières années, du "Home studio", un nouveau type de cabinet de travail consacré à la musique.

♦ Certains travaux pour l'audiovisuel se satisferont de conditions techniques sans commune mesure avec la sophistication de grands studios.

♦ A une exception près : au sein de l'A.D.A.C. (Association pour le Développement de l'Animation Culturelle, 25, quai de la Toumelle - 75005 Paris), l'Atelier de Musique de Film Assistée par Ordinateur, dirigé par le compositeur Jean Louis Valero, où le musicien qui désire se consacrer à l'expérimentation peut travailler dans un environnement digne des studios professionnels.

Le "Home studio" ne doit pas être considéré comme un "sous - studio" mais comme un nouveau concept d'espace créatif qui réalise la synthèse entre le laboratoire et le studio.

L'importance du "home studio" varie en fonction du budget mais il tourne en général autour d'un système informatique structuré selon les normes M.I.D.I. Ce système permet une grande flexibilité, tant d'un point de vue financier que de celui des résultats. Son coût d'installation ne dépasse pas quelques dizaines de milliers de francs, ce qui était inconcevable il y a seulement quelques années.

Il convient de ne pas oublier que même si nous accordons, pour des raisons pratiques et budgétaires (mais surtout expérimentales et pédagogiques), la priorité à l'outil électronique, il ne faut pas dédaigner l'utilisation d'instruments acoustiques dès que c'est possible ; il va de soi que ces instruments sont ceux qui produisent la matière sonore la plus noble.

Les instruments "réels" ou acoustiques posent cependant de sérieux problèmes. Leur enregistrement, comme celui de la voix humaine, exige des conditions acoustiques particulières : une salle anti-réverbérante, anti-résonnante et isolée acoustiquement, qui ne s'obtient qu'avec un dimensionnement approprié, des revêtements muraux spéciaux, et un éloignement géographique raisonnable des sources de nuisances sonores (métro, circulation, travaux publics, etc). Tout cela pèse sur le budget consacré au studio, lorsqu'il n'interdit pas tout bonnement sa mise en place. Le "tout électronique" pallie ces inconvénients. Le couplage des instruments avec les consoles d'enregistrement se fait intégralement par câble, sans intervention du milieu aérien.

A cet égard l'informatique résout beaucoup de problèmes auxquels les musiciens acoustiques étaient confrontés jusqu'à il y a peu. Ces avantages ont néanmoins un mauvais côté, car il est très facile de tomber dans le piège de l'automation et de déléguer par paresse à la machine certaines tâches ennuyeuses mais créatives, ou pire encore, de lui demander de combler un manque de créativité. L'assistance

informatique est, certes, d'une grande valeur pour la création d'une carrosserie de voiture ou d'un modèle industriel. Mais pour la musique, tous les efforts doivent être entrepris par le musicien pour développer sa "machine" intérieure créative, dont les piliers sont imagination, intelligence et sensibilité.

C'est pourquoi un laboratoire de musique doit être considéré comme un instrument musical en soi. Etre propriétaire d'un Stradivarius ne suffit pas pour être un bon violoniste. En revanche un bon violoniste peut faire des merveilles avec une boîte de cigares et quatre fils de fer correctement tendus. En effet, pour faire un travail correct ni un grand investissement ni l'acquisition des derniers instruments à la mode ne sont nécessaires. Un matériel relativement modeste peut être utilisé superbement à la condition que la créativité soit au rendez-vous.

Avec un équipement ne dépassant pas quelques dizaines de milliers de francs, il est possible de réaliser des bandes sonores de grande qualité, quitte à compléter le travail dans un studio professionnel doté de moyens sophistiqués, lorsque les conditions l'exigent. De plus, l'expérience acquise étant un capital, il est préférable de rester fidèle à ses vieux instruments en les renouvelant petit à petit : il vaut mieux connaître à fond ses outils que de se précipiter sur le dernier modèle d'échantillonneur ou de logiciel à chaque nouveau Salon de la Musique.

Réciproquement, un matériel super sophistiqué d'une valeur de plusieurs millions de francs ne servira pas à grand chose si son utilisateur est dépourvu d'imagination. Il suffit pour le vérifier de se promener dans les rayons de disques (français et étrangers) et de constater combien les "monstres sacrés" du synthétiseur, qui disposent d'instruments hyper sophistiqués, brillent par leur manque d'imagination. A une époque où l'hypertrophie technologique conditionne la plupart des actions humaines et où la possession d'un matériel très sophistiqué est un "signe extérieur de professionnalisme", il serait très tentant pour un auteur de recommander au lecteur l'acquisition

d'instruments très coûteux pour s'assurer de la crédibilité facile dont jouissent ceux qui ne jurent que par le haut de gamme.

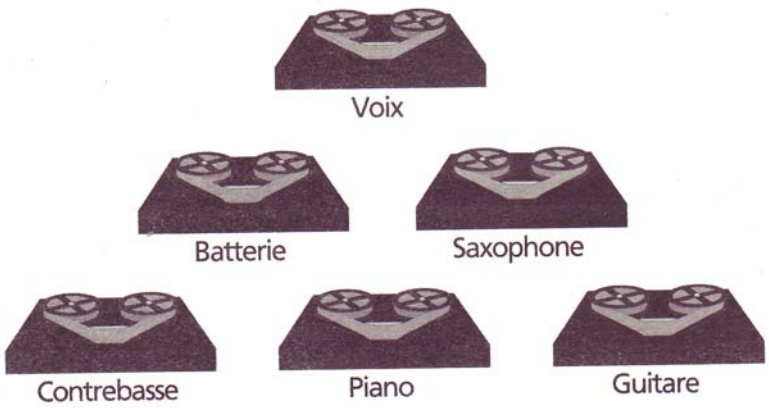
Notre démarche se situe tout à fait l'inverse. Nous insistons sur cet aspect, pour nous capital. On peut faire une excellente bande son pour un film avec un peigne et une demi-noix de coco évidée, à la condition, bien sûr, d'avoir suffisamment d'imagination et de créativité pour épuiser toutes les possibilités dramatiques sonores et musicales qu'offrent un peigne et une demi-noix de coco évidée.

Il est impossible de faire ici une description de la configuration idéale ou d'énumérer tous les instruments existants, leur nombre grandissant de jour en jour. Depuis le synthétiseur avec séquenceur incorporé jusqu'au légendaire Synclavier, la diversité est immense, mais le principe reste le même pour n'importe quelle configuration.
D'excellents ouvrages et des publications orientées M.A.O (Musique Assistée par Ordinateur), peuvent guider le lecteur désireux de se documenter sur le sujet et sont partout disponibles.

Ces publications sont nourries par l'évolution vertigineuse de l'industrie qui, en quelques mois, rend obsolètes les machines les plus à la pointe. C'est une raison de plus pour recommander au musicien de savoir rester, dans la mesure du possible, fidèle à la même machine. Ainsi acquerra-t-il une connaissance approfondie et, grâce à une pratique quotidienne, apprendra -t-il à "l'apprivoiser". Il est en effet impossible d'épuiser en quelques mois, voire quelques années, toutes les possibilités musicales d'un instrument, aussi simple soit-il.

l'enregistrement multipistes

Pour comprendre le principe de l'enregistrement multipistes il suffit d'imaginer plusieurs magnétophones jouant simultanément et sur lesquels on aurait enregistré séparément les différents instruments d'un orchestre.



Le type de configuration décrit ici est donné à titre indicatif mais il est irréalisable dans la pratique. Même si la vitesse de défilement de chaque magnétophone était parfaitement régulière on ne pourrait éviter des fluctuations qui au bout de quelques mesures finiraient par produites décalages.

Dans la pratique on utilise un seul magnétophone dont la bande unique est divisée en plusieurs pistes parallèles, enregistrées ou lues de façon indépendante par une tête multiple.

Toutes les pistes appartenant à la même bande, les fluctuations de vitesse affectent toutes les pistes de façon identique. Un circuit électronique différent est accordé à chaque piste, ce qui les rend indépendantes, tel un système comprenant plusieurs magnétophones.
Ainsi, un musicien capable de jouer de plusieurs instruments peut-il, en changeant de piste à chaque nouveau passage de la bande, enre-

gistrer un orchestre au complet. Il suffit pour cela qu'il enregistre chaque nouvelle piste en écoutant celles déjà enregistrées. La synchronie de toutes les parties instrumentales se trouvera ainsi assurée.

Le nombre maximal de pistes possibles dépend du magnétophone. Elles sont au nombre de 4 ou 8 pour les magnétophones bas de gamme, elles peuvent atteindre 16 pistes pour le milieu de gamme et au-delà pour le haut de gamme.

Dans une configuration M.I.D.I. la bande magnétique est remplacée par la mémoire de l'ordinateur et le nombre théorique de pistes susceptibles d'être travaillées séparément, peut aller de 24 à 256 ou plus.

Dans la mémoire d'un ordinateur utilisant le système M.I.D.I. ce n'est pas le son qui est enregistré, mais les informations qui indiquent quelle note a été jouée, à quel moment, pendant combien de temps et avec quelle intensité. A la fin de l'enregistrement, le musicien obtient sur son écran une partition ou un quadrillé. Dans ce cas, chaque petit carré représente une note qu'il peut déplacer, élargir ou modifier à volonté.

Lorsque le programme est relancé, l'ordinateur renvoie ces informations sur autant d'instruments qu'il a de pistes enregistrées.

Dans la pratique le nombre maximal d'instruments pilotés par ces pistes est limité à 16 mais dans certaines configurations il peut être illimité. L'enregistrement sur un magnétophone multipistes présente d'autres avantages. Du fait de son indépendance acoustique et électronique chaque instrument peut subir *a posteriori* un traitement différent. Il est en effet impossible de régler la balance entre un piano et une voix enregistrés sur une seule piste. Ce type de réglage (comme le dosage de la réverbération, l'égalisation, etc.) qui, avant l'ère de l'enregistrement multipistes, exigeait d’être traité au moment même de la prise de son, peut être désormais réalisé plus tard au mixage. Ce qui soulage, on l'imagine, les techniciens déjà surmenés par les contraintes habituelles de la prise de son. Toutes les pistes

sont alors mélangées et copiées sur les deux pistes stéréo d'un second magnétophone. Ces avantages rendent de grands services aux musiciens solitaires comme aux orchestres, même s'ils enregistrent tous les instruments simultanément. Le fait d'utiliser plusieurs pistes leur permet, comme dans le cas précédent, un traitement a posteriori et indépendant de chaque instrument ou groupe d'instruments.

Tout n'est pas rose cependant pour le navigateur solitaire en multipistes car cette technique, qui lui apporte un grand confort et une économie d'utilisation, lui enlève beaucoup d'expressivité et de créativité.

Les musiciens qui jouent en temps réel dans un orchestre, s'influencent les uns les autres et rendent ainsi leur interprétation riche et vivante.

Le musicien solitaire joue quant à lui chaque nouveau passage accompagné par la seule bande magnétique dont le jeu est figé pour toujours, et à laquelle il doit s'adapter impérativement.

Cet inconvénient dû à l'enregistrement par "couches superposées", ou enregistrement horizontal, sera résolu en partie par ***« l'enregistrement vertical »***.

inspiration, improvisation, méthode

Bien que l'on puisse transmettre de maître à disciple les techniques fondamentales de la musique (Solfège, Harmonie, Morphologie, etc.), il est en revanche totalement impossible de transmettre une méthodologie de travail. Elle est en effet le résultat de la psychologie intime de chaque compositeur. Elle est en effet, la recherche la plus importante que doit faire un créateur tout en étant en plus obligé de l’améliorer en permanence au long de sa carrière.

En bref, le compositeur dispose de trois outils psychologiques, moteurs de sa créativité, tous trois profondément personnels : l'inspiration, la capacité d'improvisation, la méthode.

L'inspiration, terme un peu mythologique, représente l'irruption soudaine dans l'esprit d'une idée génératrice. L'improvisation est l'ordonnancement plus ou moins complexe d'une série d'idées dont la qualité première est leur caractère spontané.

Avec la méthode, c'est l'activité intellectuelle, la logique, le calcul qui participent au processus même de la création. Le choix d'une méthodologie de travail dépendra fortement du dosage de ces trois éléments.

Ces trois composants sont interactifs. Ils s'influencent les uns les autres et, finalement, se développent ensemble tout au long de la vie d'un compositeur.

Dans l'improvisation la plus spontanée il y a toujours une logique. Cette logique obéit elle même à des règles musicales (auxquelles l'improvisateur s'est conformé durant des années) tout comme il existe une syntaxe grammaticale correcte dans une phrase proférée sans réfléchir, sous l'effet d'une émotion intense, de la douleur ou de la colère. C'est dans ce sens que tout travail sur la méthode ou sur la technique musicale enrichit la capacité d'improvisation. De même, le travail quotidien sur l'improvisation rend l'inspiration plus fréquente.

Là où l'inspiration prédomine, on est en présence du territoire des oeuvres courtes et à fort impact. Si la méthode domine, la production sera composée d’œuvres correctement bâties mais privées de la chaleur que donne l'inspiration ou l'improvisation. Et lorsque cette dernière s'impose aux autres, elle donne des oeuvres d'une nature émotionnelle pouvant atteindre le génie, mais dont la structure ne résistera pas longtemps cohérente.

Certains compositeurs, assis au clavier, improvisent durant des heures à la recherche de ce moment privilégié qui accordera l'inspiration

tant recherchée. Parfois cette inspiration est immédiate. D'autres considèrent que dix doigts ne suffissent pas pour interpréter toute la musique qui danse dans leur tête. Ils préfèrent travailler directement sur la partition et pratiquent, lorsque leur formation leur permet, l'écoute intérieure. Quitte à aller de temps en temps au piano, pour vérifier que leur imagination ne les a pas trahis ou pour rechercher de nouvelles idées en improvisant.

C'est de l'inspiration et de l'improvisation que naissent les idées. Ces deux éléments se complètent à la perfection dans le jeu instrumental. La partition est l'outil par excellence de la méthode. Son rôle ne se réduit pas seulement à celui d'outil de communication des musiciens entre-eux ni au relevé SACEM mais, pour le compositeur, elle tient lieu de "feuille de calcul" tel le plan de l'architecte sur lequel il a été établi, à échelle réduite, le rapport entre les dimensions de l'œuvre qui, plus tard, sera construite grandeur nature. La partition permet au compositeur l'ordonnancement rationnel des sons et des idées. L'utilisation à cette fin de la partition est indispensable pour les oeuvres d'orchestre ou les oeuvres relativement complexes. Pour le synthétiste moderne, la bande magnétique ou la mémoire de l'ordinateur remplace la partition avec l'avantage de fournir une réponse immédiate. Certains compositeurs enregistrent directement leur musique, au fur et à mesure qu'ils la composent en improvisant sur le clavier phrase après phrase, une idée après l'autre. Quitte à revenir sur certains passages, avec l'avantage que donne l'outil informatique pour corriger un défaut ou améliorer une idée.

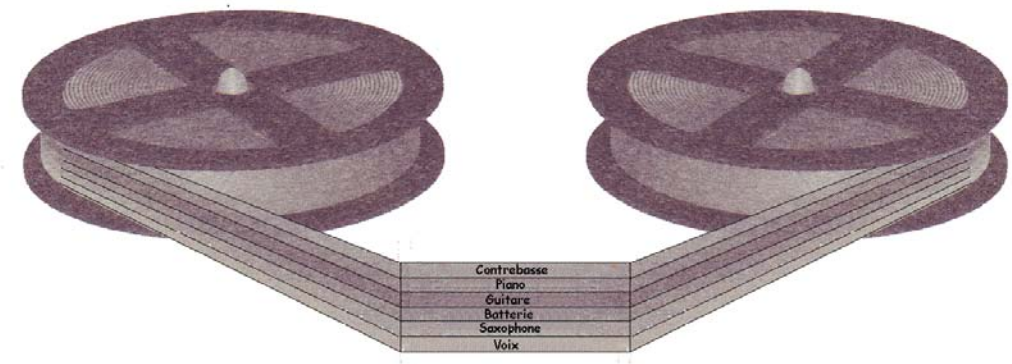
La principale difficulté du musicien improvisateur qui pratique le jeu compositionnel est de savoir plonger dans ses émotions tout en maintenant un certaine maîtrise intellectuelle sur son jeu. Le travail avec l'ordinateur permet d'étaler ce travail en deux temps. Le premier pour enregistrer son improvisation ; le second pour mettre de l'ordre sur le produit obtenu. Le matériel musical qui en résulte est d'une grande richesse musicale car il est la synthèse d'un travail émotionnel, intuitif et intellectuel.

Pour finir et pour certains travaux très complexes, que l'on exécute dans la solitude du laboratoire, écriture de partition (comme feuille d'analyse) et enregistrement informatique sont parfaitement complémentaires.

Les paragraphes qui suivent, consacrés aux techniques créatives d'enregistrement♦ horizontal et vertical, s'adressent surtout à cette catégorie de musiciens.

l'enregistrement horizontal

La technique de l'enregistrement horizontal consiste à enregistrer la totalité de l'œuvre par pistes successives. On lance le magnétophone (ou son équivalent numérique, ordinateur, séquenceur, etc.) et on enregistre un premier instrument du début à la fin. Cette première piste complétée, on enregistre un deuxième instrument sur une nouvelle piste tout en écoutant la première. Chaque nouvelle piste ainsi réalisée est disponible pour être entendue simultanément avec les précédentes. On répètera cette opération autant de fois que l'on enregistrera de pistes dans la limite des possibilités du magnétophone ou du système numérique.



♦ Dans le sens où la musique est enregistrée au moment même où elle est créée.

L'inconvénient majeur de l'enregistrement horizontal est la perte de liberté d'action de l'opérateur au fur et à mesure de l'augmentation du nombre de pistes enregistrées.

Par ailleurs, l'enregistrement horizontal exige d'avoir présent à l'esprit dès le début de l'enregistrement le plan complet de l'œuvre qui aura été de ce fait composée à l'avance. Cette exigence s'oppose à la découverte à la découverte propre à l'improvisation pendant le jeu compositionnel.

L'enregistrement horizontal peut se comparer au travail d'un écrivain qui écrirait, du début jusqu'à la fin, tous les discours et répliques d'un premier personnage, pour ensuite écrire tous les discours et répliques d'un second personnage, et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'œuvre.

Présenté de cette façon, un type de travail ainsi élaboré semble absurde. C'est pourtant le propre de l'enregistrement horizontal, par couches superposées.

Nous savons que dans une oeuvre musicale il y a une interaction réciproque entre les différents instrumentistes, tout comme l'interaction existante entre les différents personnages d'une œuvre littéraire ou théâtrale.

Cette interaction est inexistante lors de l'enregistrement de la première piste, car l'instrument joue seul. Le musicien qui enregistre cette première piste doit prévoir dans son imagination le reste de la musique qui sera enregistrée plus tard sur les pistes encore vierges, et qui peut-être n'est pas encore composée.

Il est par ailleurs extrêmement difficile avec cette technique de produire les changements de *tempo* nécessaire à tout musique suffisamment expressive, l'interprétation correcte de ce paramètre musical exigeant un jeu très sensitif qui dépend entièrement de l'interaction entre musiciens. Les variations dynamiques, *crescendo-diminuendo* sont encore plus difficiles à exécuter pour les mêmes raisons. Lors de l'enregistrement des premières pistes, ces variations

de dynamique seront dépourvues de musicalité et risquent de se trouver déformées lors du résultat final, les changements de dynamique (volume) s'additionnant lors des enregistrements successifs. La situation s'améliorera un peu lors de l'enregistrement des pistes ultérieures, mais les défauts ne commenceront malheureusement à se voir qu'après que le travail soit trop avancé pour permettre un retour en arrière. Seul un plan précis, respecté rigoureusement dès le début de l'enregistrement, mais amputé de toute ambition expressive du point de vue de sa dynamique piano-forte, tout en restant très dépendant des contraintes métronomiques, peut aboutir à un produit sans erreurs.

Cependant la technique horizontale rend de bons services dans un type de musique où la priorité est donnée à un type de musique sans contraintes de variations dynamiques et ayant un rythme métronomiquement parfait.

Quoiqu'il en soit, si des musiciens expérimentés parviennent quotidiennement à faire des travaux corrects à l'aide de cette technique, ils pourront à coup sûr améliorer leurs performances créatives grâce à l'utilisation de la technique verticale.

l'enregistrement vertical

La technique verticale consiste à enregistrer à chaque fois l'orchestration complète par petits segments de quelques mesures♦. Lorsqu'un passage est fini, les défauts éventuels ou les possibilités d'amélioration sont mis en évidence sans devoir attendre la fin de la séance. Il est aussi plus simple de refaire un passage de quelques mesures qu'un morceau complet.

La technique verticale possède d'autres avantages:

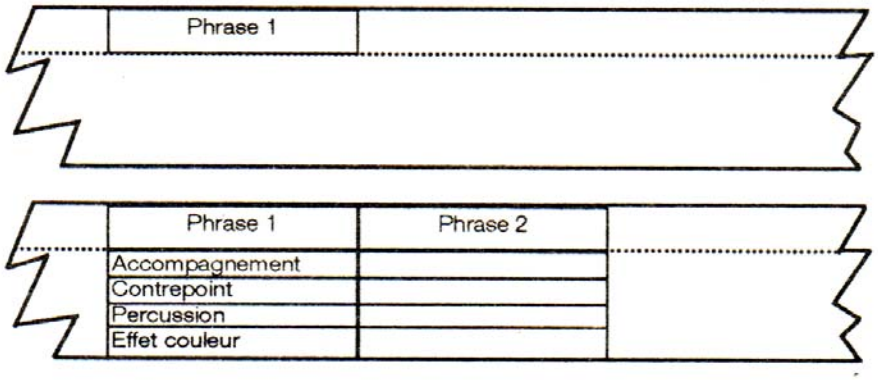
♦ Pour évaluer l'étendue de chaque segment il convient de se référer aux procédures de découpage mélodique précédemment expliquées.

- Une grande variété et une grande richesse d'une phrase à la suivante. On peut changer facilement de timbre et de tempo.

- Une liberté totale vis à vis des contraintes métronomiques (on peut accélérer et ralentir la musique plus facilement que par le procédé horizontal).

- A la fin de chaque segment, le compositeur se trouve totalement libre de toute contrainte créative. Il peut donc poursuivre en donnant libre cours à son imagination et sans dépendre des enregistrements précédents.

Tous ces avantages font de l'enregistrement vertical une technique de laboratoire bien plus appropriée à l'élaboration de la musique dramatique que la technique horizontale, plus propice à la chanson de variétés.



La méthode à suivre pour l'utilisation de la technique d'enregistrement vertical est la suivante :

- Déterminer la phrase ou segment à enregistrer.

- Enregistrer l'instrument dominant dans le passage concerné. Cet instrument est en général celui qui joue la mélodie principale. Si la mélodie principale est chantée, lui substituer un

timbre synthétique ("voix témoin" ou "guide") dont la transparence et la tessiture soient proches de la voix humaine. Ne pas continuer au-delà de la phrase concernée.

- Enregistrer tous les autres instruments (accompagnement, contrepoints, percussion, effets de couleur) en fonction de ce passage mélodique prioritaire.

  Un mot à propos de la percussion : un comportement fréquent des musiciens ayant recours à la technique horizontale consiste à enregistrer en premier la sempiternelle batterie, ou un guide rythmique. C'est est normal dans la musique de variété, mais on ne doit pas oublier que, d'un point de vue dramatique, la percussion continue provoque une forte monotonie rythmique. Ce qui n'est pas toujours désirable, même si les courants en vogue aujourd'hui nous y ont habitué. Si l'on y ajoute le fait que la batterie donne à la musique une présence qui peut s'avérer excessive en contexte dramatique, voire envahissante, on comprendra la nécessité impérieuse de doser la percussion.

- Un préjugé fréquent chez les débutants est de croire que la batterie, une fois en action, ne doit pas être arrêtée. L'expérience de la création avec la technique verticale montrera que, bien au contraire, ces interruptions sont à l'origine d'une grande richesse dramatique.

- Enregistrer le lien avec la phrase suivante. Ce lien peut être, dans beaucoup de cas… le silence

quelques conseils

Pour l'enregistrement de la musique dramatique :

• Ne pas automatiser systématiquement une fonction lorsque le résultat peut s'obtenir manuellement. Plutôt que de se faire prendre en charge par la machine, perfectionner sa technique de jeu. Eviter les "octaveurs automatiques". Utiliser avec parcimonie la quantification (mise en place automatique des notes). Préférer les changements de tempo à "l'oreille" plutôt qu'a posteriori par la modification de la "mastertrack" (piste virtuelle qui pilote le tempo et la mesure). Même au risque de se trouver en décalage après quelques mesures sur la mesure prise en compte par la machine.

• Eviter l'utilisation systématique du métronome. Il ne doit être lancé que pour le décompte préliminaire. La musique est plus vivante lorsque la perception du tempo est implicite dans le jeu, avec des accélérations et des ralentis et, dans la limite d'un jeu correct en tenant compte des imperfections humaines.

• Connaître ses instruments en profondeur. Qu'il s'agisse d'un synthétiseur, d'un logiciel, ou même d'une pédale d'expression, un équipement à faire de la musique est un instrument musical. Il faut donc avoir avec lui une relation vivante et évolutive permettant en tout moment de découvrir de nouvelles possibilités et de nouvelles ressources.

Trop de musiciens se précipitent, dès leur sortie, sur un nouvel instrument technologiquement plus avancé que celui qu'ils possèdent, et abandonnent le leur, même s'ils ne le connaissent pas en profondeur. Ce n'est pas toujours une bonne attitude. On peut faire des grandes découvertes sur un vieil instrument auquel on sera resté fidèle durant de nombreuses années. Qui n'a pas connu ces musiciens qui font chanter des paroles à leur vieil orgue Hammond ? Seule une relation cultivée durant de longues années avec un instrument permet une telle virtuosité.

le mode mixte

Appelé "blending mode" par une certaine communauté de musiciens de San Francisco, cette technique permet de bénéficier des avantages de la musique électronique (économie, rapidité) et de la qualité sonore qu'apportent les instruments acoustiques.

Il exige en revanche que l'enregistrement soit fait dans des conditions acoustiques autorisant les instruments traditionnels. Nous traitons cette technique en dernier car, bien que simple, elle implique la connaissance des chapitres précédents.

Les instruments électroniques, synthétiseurs, échantillonneurs

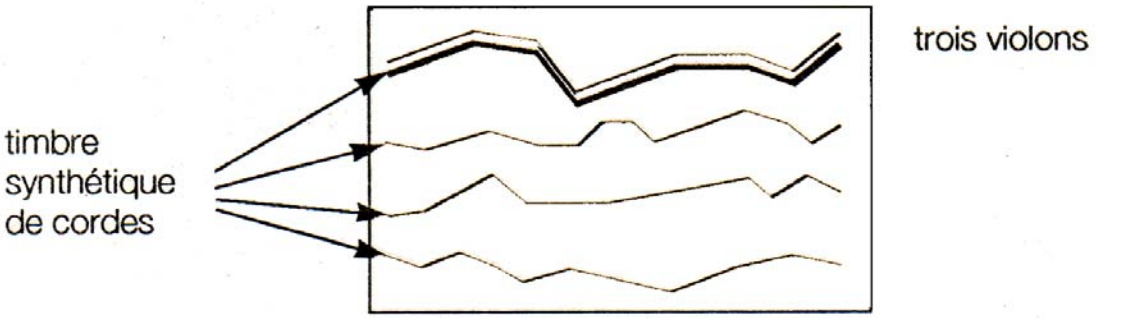
sont utilisés pour donner de la densité à la masse sonore, tandis que les instruments acoustiques s'emploient là où l'on a besoin d'un son expressif (soliste) ou dans les voix extrêmes d'un passage à plusieurs voix♦

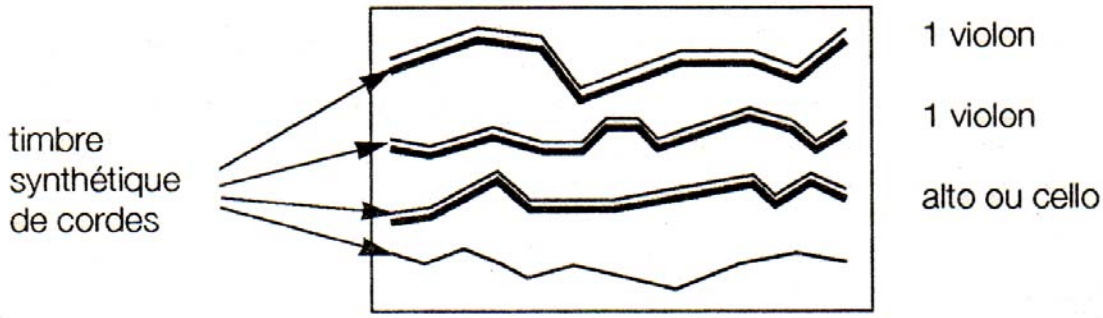
Nous avons vu en effet que, dans un passage harmonique orchestré, par exemple à quatre voix, le soprano et la basse s'entendent d'avantage que les autres. Dans la plupart des oeuvres non contrapuntiques, lorsque l'orchestre joue en bloc, le rôle des voix intermédiaires n'est autre que de donner de la densité à la masse orchestrale. Pour une meilleure sonorité, ce sont les voix extrêmes que l'on doublera par des instruments "réels". Par ailleurs toutes les parties solistes doivent être uniquement interprétées par des instruments réels.

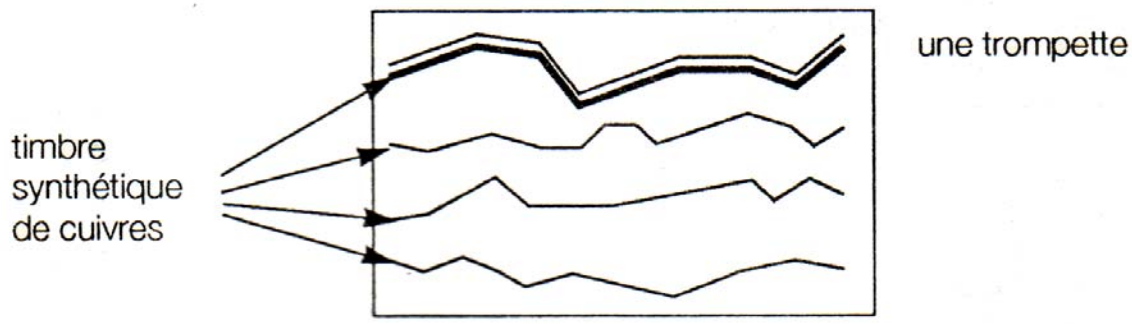
Un orchestre symphonique de 40 musiciens peut être ainsi remplacé, sans perte apparente de qualité, par un orchestre de 12 ou 15 musiciens.

Les figures suivantes illustrent quelques exemples d'utilisation en mode mixte.

♦ A noter que certaines combinaisons d'orchestre et de synthétiseur, dont un exemple est donné par la partition de "Midnight Express" d'Alan Parker (Séquence finale) ne sont pas du mode mixte, le synthétiseur étant ici utilisé comme un instrument individuel de l’orchestre.


timbre
synthétique
de cordes
trois violons


timbre
synthétique
de cordes
1 violon
1 violon
alto ou cello


timbre
synthétique
de cuivres
une trompette

Annexe

RAPPORT SUR DEUX EXPÉRIENCES
DE VISIONNAGE EN LABORATOIRE

Première expérience.

Estimation de la compréhension du message cinématographique.

Pour cette expérience nous avons sélectionné un échantillon de 27 volontaires dont les caractéristiques étaient les suivantes :

- Fréquentation régulière des salles de cinéma.
- Non-connaissance de la chanson du clip à projeter.

Les participants on été divisés en trois groupes de neuf personnes.

Clip projeté : "Étienne" de Guesch Patty, qui présente une chorégraphie dont peu de spectateurs ont perçu qu'elle possédait une ligne argumentale.

On a projeté au premier groupe un clip avec sa musique originale. Au deuxième groupe, le même clip sans le son. Au troisième, le même clip mais avec une musique très lente et sans aucun rapport avec la bande son originale à laquelle on l'avait substituée.

Les réponses au questionnaire rempli par l'ensemble des participants permirent de constater que les membres du deuxième groupe (silence) et du troisième groupe (musique lente) se souvenaient davantage de détails que ceux du premier groupe (musique originale du clip). Plus encore, seuls trois participants du premier groupe sur neuf avaient compris l'argument, tandis que huit sur neuf du deuxième et du troisième groupe l'avaient parfaitement compris.

Les récits des huit membres du troisième groupe avaient des « colorations » particulières, vraisemblablement provoquées par la musique, tandis que les trois récits corrects du premier groupe n'impliquaient qu'une description sommaire. Le récit des huit participants du deuxième groupe avait lui aussi des colorations particulières, mais dans des registres différents.

Un détail est révélateur. Aucun des membres du premier groupe ne réalisa que la chorégraphie illustrée par le clip avait un argument. Les seuls qui la décrivirent, nec le purent qu'après cri avoir été informés à la fin de la projection. A l'inverse, tous les participants du deuxième groupe, et tous ceux du troisième, avaient spontanément découvert l'argument.

Tous les participants du premier groupe se souvenaient de la musique (c'était une première écoute). En revanche, seul cinq participants du troisième groupe purent s'en souvenir.

Deuxième expérience.

Estimation de la rémanence d'un passage musical en contexte cinématographique en fonction du facteur de présence.

Séquences projetées : passages de "AUTANT EN EMPORTE LE VENT"

Pour cette expérience nous avons sélectionné un échantillon de 44 volontaires divisés en quatre groupes de Il personnes dont les caractéristiques étaient les suivantes :

- Fréquentation régulière des salles de cinéma.
- Non-connaissance du film projeté ni de la musique.

Le premier groupe a visionné plusieurs passages du film avec sa musique originale orchestrée, la partition comprenant trois fois le leitmotiv original.

Le deuxième groupe a visionné les mêmes passages, mais la totalité de la musique était remplacée par sa version au piano.

Le troisième groupe a également visionné les mêmes passages, mais seules les séquences avec le leitmotiv étaient remplacées par la version piano.

Enfin le quatrième groupe a visionné les mêmes passages, mais on a gardé le leitmotiv orchestré, tandis que les autres passages musicaux étaient remplacés par la version piano.

RESULTATS:

Premier groupe : musique orchestrée, leitmotiv orchestré. Trois personnes sur onze se sont souvenues du leitmotiv orchestré.

Deuxième groupe : musique au piano, leitmotiv au piano. Quatre personnes sur onze se sont souvenues du leitmotiv au piano

Troisième groupe : musique orchestrée, leitmotiv au piano. Six personnes sur onze se sont souvenues du leitmotiv au piano.

Quatrième groupe : musique au piano, leitmotiv orchestré. Aucune personne ne s'est souvenue du leitmotiv orchestré.

Les conclusions provisoires que nous avons pu tirer jusqu'à ce qu d'autres expérimentations viennent confirmer ou infirmer celles-ci sont :

Un instrument soliste a plus de rémanence qu'un orchestre.

- Un passage musicale en solo a davantage de rémanence s'il est entouré d'autres passages orchestrés.
- Un passage musical orchestré a moins de rémanence s'il est entouré d'autres passages en solo.

Filmographie

Déplacement de la provenance

QUI ? - Léonard Keigel – 1970

MIDNIGHT EXPRESS - Alan Parker - Giorgio Morodcr - 1978
Aéroport - Cour de la prison.

Effet musique d'ambiance

COCAINE - Paul Morrissey – 1983

LE GRAND BLEU - Luc Besson - Eric Serra 1987.
Séquence dans la cabane.

Effet Clip
UN HOMME ET UNE FEMME - C. Lelouch - Francis Lai - Pierre Barouch - 1966.
MACADAM COWBOY - John Schlesingcr - 1969
MIDNIGHT EXPRESS - Alan Parker - Giorgio Moroder - 1978
Séquence de la gymnastique.

Effet Clip avec double tracking
DANSE AVEC LES LOUPS - Kevin Costner - John Barry - 1990
Séquence de la danse du feu.

Double tracking
NE RÉVEILLEZ PAS UN FLIC QUI DORT - José Pinheiro- Pino Marchese - 1988.
Séquence du carrousel

Introduction en début de séquence
LE GRAND BLEU- Luc Besson - Eric Serra - 1987
Séquence de la demande au secours

Economie et unité thématiques
LA MORT AUX TROUSSES - Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann - 1959

Musique minimale
MISSISSIPI BURNING - Alan Parker - Trevor Joncs - 1988.
MIDNIGHT EXPRESS - Alan Parker - Giorgio Moroder - 1978.

Lenteur extrême
PEGGY SUE S'EST MARIEE:- F.F. Coppola - Jerry Goldsmith - 1986

Notes longues
FULL METAL JACKET – Ken Russel -1987
STREET TRASH – Jim Mur - 1986
ANGEL HEART - Alan Parker - 1986.
MISSISSIPI BURNING - Alan Parker - Trevor Joncs - 1988.

MIDNIGHT EXPRESS - Alan Parker - Giorgio Moroder - 1978.
DUEL DANS LE PACIFIQUE - John Boorman - Lalo Schifrin - 1969.
L'HOMME QUI N'A JAMAIS EXISTE. - Ronald Neame - Alan Rawsthorne - 1956.
Séquence de la communication télégraphique de l'espion avec ses alliés.

Générique thématique
LAWRENCE D'ARABIE - David Lean - Maurice Jarre - 1962
LA MORT AUX TROUSSES - Alfred Hitchcock - Bernard Herrmann - 1959

Petite formation
LINK - Richard Franklin - Jerry Goldsmith - 1986.
LES AVENTURIERS - Roberto Enrico - François de Roubaix - 1962

Soliste ou soliste accompagné
LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE –
Yves Robert - V. Kosma 1972.
JEUX INTERDITS - René Clcment - Narciso Yepes - 1951.
LE TROISIEME HOMME - Carol Reed - 1949.
LA DISCRETE- Christian Vincent - 1990
LES AVENTURIERS - Roberto Enrico - François de Roubaix - 1962

A la manière de...
LE DERNIER MÉtro (Mahler) - F. Truffaut - Georges Delerue - 1981.

Musique électroacoustique
LES AILES DU DÉSIR - Win Wenders - 1987.
POLAR - Jacques Bral - 1983

Synthétiseur
MISSISSIPI BURNING - Alan Parkcr - Trevor Joncs
MIDNIGHT EXPRESS - Alan Parker - Giorgio Morodcr - 1978

Mode mixte
LE NOM DE LA ROSE - Jean-Jacques Annaud 1983.

Action sans musique
LAWRENCE D'ARABIE - David Lean - Maurice Jarre - 1962

Séquences de combat.
Action avec musique en rythme
RETOUR VERS LE FUTUR - Robert, Zemeckis - Alan Sylvester - 1989.
LES AVENTURIERS DE L'ARCHE YPKllIJE - StCVCn SpiClbCig - 1981.
Action avec musique en-dessous du rythme
DANSE AVEC LES LOUPS (Kevin Costner - John Barry).

Wild scoring - Wild recording
LES AVENTURIERS - Roberto Enrico - François de Roubaix - 1962
MIDNIGHT EXPRESS - Alan Parker - Giorgio Moroder - 1978
NE RÉVEILLEZ PAS UN FLIC QUI DORT - José Pinheiro- Pino Marchese -

Bibliographie

Le son au cinéma - Michel Chion - Ed Cahiers du Cinéma / Ed de l'Etoile - 1982.

La musique de film - Alain Lacombe / Claude Rocle - Ed Van de Velde - 1979.

Le film sonore - Numéro spécial de la Revue Musicale - Déc 1934.

Principles of orchestration - N. Rimsky Korsakov - Dover - New York.

Scoring for films - Earle Hagen - Alfred Publishing - Los Angeles.

Tratado de formas musicales - Joaquin Zamacois - Labor - Barcelona.

Analyse musicale (Revue de la Société Française d'Analyse musicale).

Sémiologie de la musique (Jean-Jacques Nattiez - Union Générale d'Edition, 1955).

Ongaku no kigoron (Sémiologie de la musique) S. Hosokawa - Asahi Shuppan - Tokio.

Sur simple demande nous pouvons
Vous faire parvenir une
bibliographie détaillée.

Glossaire

Arrangement : Orchestration.

Atonalisme : Facture mélodique et harmonique caractérisée par la rupture avec la gamme et la tonalité. Elle donne à la mélodie et à l'harmonie un profil indéfini. L'atonalisme est à la musique ce que le non-figuratif est aux arts plastiques. Les passages de nature atonale jouissent, dans un contexte cinématographique, d'une présence réduite, par rapport aux passages tonals, ce qui leur permet d'exploiter pleinement leur fonction dramatique.

Mode mixte : Technique d'orchestration utilisant des instruments acoustiques et des instruments électroniques. Les premiers permettant de donner de la chaleur et de l'expression au jeu instrumental, les seconds d'apporter de la masse et de la densité. L'utilisation d'instruments électroniques comme solistes, même dans un orchestre, n'est pas du mode mixte.

Cadence Conclusive: Dernières notes d'un passage musical qui signalent une fin.

Cadence Suspensive : Dernières notes d'un passage musical qui signalent une interruption momentanée.

Concerto : Forme musicale à trois mouvements pour un orchestre et un soliste.

Illustration contrastante : Illustration musicale dont le registre émotionnel est opposé à celui du passage dramatique illustré.

Contrepoint : Technique permettant la simultanéité de deux mélodies ou plus.

Correspondance : Mise en rapport d'un événement musical et d'un événement cinématographique pour illustrer ou appuyer dramatiquement ce dernier. Lorsque les deux passages exigent un suivi à la seconde près ou qu'ils présentent des événements ponctuels ou instantanés, la correspondance devient synchronisme.

Décalage rythmique : Différences entre les rythmes musicaux et cinématographiques.

Déclinaison : Traitement donné à un thème musical ou à un leitmotiv pour lui donner une autre forme ou registre émotionnel tout en permettant sa reconnaissance.

Découpage mélodique : Fragmentation d'un passage musical en plusieurs phrases mélodiques afin de leur accorder des instrumentations ou des traitements différents.

Déformation temporelle : Illusion selon laquelle une musique trop lente apparaîtrait. dans un contexte dramatique, comme plus rapide qu'elle ne l'est en réalité. La lenteur excessive fait perdre à la musique de la présence permettant à l'image de dicter le rythme cinématographique général. Le spectateur, dirigé par le rythme de l'image, oublie la musique qui passe en écoute marginale. C'est dans le souvenir que telle musique apparaît comme étant plus rapide. Si l'on fait volontairement attention à la musique durant la projection, on décèle son vrai rythme.

Demi cadence : Voir Cadence suspensive.

Densité : Mathématiquement, c'est le nombre de notes d'un passage musical à un instant donné. Musicalement c'est l'effet de masse produit par le nombre de musiciens.

La densité peut être simulée ou augmentée par des moyens électroniques.

Déplacement de la provenance :

Illusion selon laquelle une musique de soutien dramatique, dont le rythme dépasse le rythme de l'action cinématographique, est perçue comme appartenant à l'univers filmique.

Discours musical : Message dramatique de la partition.

Double tracking : Procédé de montage permettant de faire coexister deux (ou plus) passages musicaux appartenant à des enregistrements différents.

Dynamique : Plage de volume dans laquelle évolue la puissance sonore d'un instrumentiste ou d'un orchestre. Musicalement elle est indiquée du "Pianissimo" au "Fortissimo".

Ecoute attentive : Comme son nom l'indique, c'est l'attitude dans laquelle se trouve le spectateur lorsqu'il fait attention à un passage musical, soit délibérément, soit parce que la bande sonore a une présence suffisante pour retenir son attention.

Ecoute marginale : Par opposition à l'écoute attentive, c'est l'attitude du spectateur qui entend la musique sans y prêter attention. L'écoute marginale est intégralement mobilisée par la fonction dramatique de la musique.

Ecoute ordinaire : audition d'une musique en dehors d'un contexte dramatique. Ce terme s'applique à l'écoute radiophonique, au disque, au concert et à la musique d'ambiance.

Epaisseur : Inverse de la transparence.

Esthésique (aspect) : Analyse d'une oeuvre musicale dont on tient compte non à partir de ses caractères mais telle qu'elle est perçue par l'auditeur. Ce concept s'oppose à celui d'aspect *poiétique* qui seul tient compte de la perception du compositeur.

Fonction dramatique : Fonction de la musique, dépourvue de toute considération esthétique, comme outil participant au récit cinématographique.

Fade in : Montée du volume à partir d'un silence.

Fade out : Descente du volume jusqu'au silence.

Fusion : (ou synthèse) Registre dramatique résultant de la mise en rapport d'un passage cinématographique et d'un passage musical de registres différents.

Intervention : Entrée en scène de la musique dans la séquence cinématographique.

Imprégnation : Action par laquelle la fonction dramatique de la musique (par l'écoute attentive ou par l'écoute marginale) atteint l'esprit du spectateur.

Introduction : Les premières mesures avec lesquelles commence un morceau de musique.

Leitmotiv : Thème musical que l'on associe à un personnage ou à une situation.

Mickey-mousing : Procédé consistant à ponctuer par des bruitages ou de la musique chaque action des personnages.

Maquettisation : Elaboration en modèle réduit d'un produit afin d'avoir une idée de son apparence finale. En musique cette technique, bien que fréquente, n'est pas fiable à cent pour cent du fait des paramètres manquants qui ne peuvent se trouver que dans l'œuvre achevée.

Musique d'ambiance : Bien que toutes les conditions techniques soient mises en oeuvre pour une élaboration correcte du produit, la musique d'ambiance n'est, paradoxalement, pas faite pour être entendue. S'adressant à l'attention marginale la musique d'ambiance s'utilise pour créer une atmosphère. Une variante à des fin utilitaires, la "Musique fonctionnelle", profite de l'attention marginale pour créer des états psychologiques appropriés et améliorer ainsi, par exemple, l'efficacité dans le travail, diminuer le stress dans les avions et les lieux publics, etc. La Musique d'ambiance dans le cinéma et dans l'audiovisuel a comme seule fin d'habiller les images ou de combler le silence

Musique concrète : Musique élaborée à partir de sonorités non musicales et de manipulations de la bande magnétique.

Musique dramatique : Musique écrite pour une pièce de théâtre, un opéra ou le cinéma, à la différence de la "Musique de concert" ou de la "Musique pour l'écoute ordinaire" dont la vocation première est d'être entendue sans qu'une autre activité influence l'audition. A cet égard, actuellement, seule la salle de concert réunit les conditions optimales pour une écoute sans perturbations.

Musique distante : Musique dont le registre émotif crée une distance par rapport au récit dramatique.

Musique minimale : Type de musique dramatique n'ayant pas d'intérêt en écoute ordinaire Il s'agit de notes isolées, de phrases éparses, de sons déstructurés ou de phrases discontinues. Une variante de ce procédé : des notes ou des sons longs et graves (drones). Des musiques excessivement lentes peuvent être considérées comme musiques minimales, car sans intérêt en écoute ordinaire.

Illustration redondante ou pléonastique : Procédé musical consistant à souligner une séquence cinématographique avec un passage musical du même registre émotionnel que de celui de la séquence concernée.

Musique réelle : Musique dont la source se trouve dans l'univers filmique.

Nappe : (Jargon) Accords en notes longues et ténues, presque sans mouvement, destinés à créer un fond servant de contexte harmonique à une mélodie.

Orchestration : Agencement des parties instrumentales d'une oeuvre musicale. Par principe l'orchestration fait partie de la composition. Lorsque compositeur et orchestrateur sont deux personnes différentes, on considère que le compositeur à créé seulement la ligne mélodique principale et l'orchestrateur tout le reste.

Overlap : Procédé de montage consistant en la juxtaposition (parfois en un rapide fondu-enchaîné) de deux passages musicaux qui peuvent être totalement hétérogènes. Parfois un bruitage (voir "sneak overlap") aide à masquer les imperfections de l'overlap.

Picture cueing : Enregistrement de la partition en visionnant le film.

Qualified source ou implied source : Selon la classification d'E:arle Hagen, musique émanant d'un objet réel existant dans l'univers filmique : un orchestre, un juke box, un poste radio, etc., qu'ils soient visibles ou non.

Registre émotionnel : Emotion transmise par une image ou une musique. Amour, joie, tristesse, colère, inquiétude, angoisse, suspense, intrigue.

Rémanence : Persistance d'un phénomène après disparition de sa cause. Entendu ici comme la capacité d'une oeuvre ou d'un passage musical à rester dans la mémoire du spectateur après son audition.

Repli : Sortie de scène de la musique.

Shunt : (Jargon) Overlap.

Simulation : Technique permettant de reproduire, d'observer et de mesurer en laboratoire ou en studio le résultat d'une modélisation ou le fonctionnement d'une maquette. Un compositeur peut vouloir observer, par exemple, si certains contrepoints trop osés peuvent gêner un chanteur.

Sneak start : Procédé consistant à couvrir le début d'un passage musical par un bruitage, donnant ainsi plus de discrétion à l'intervention.

Sneak overlap : Procédé de montage utilisé dans les mêmes conditions que "Sneak start" pour masquer par un bruitage un enchaînement forcé entre deux passages musicalement hétérogènes.

Sonate : Oeuvre musicale à quatre mouvements pour piano ou ensemble de chambre.

Source scoring : Passage musical qui, n'émanant pas d'un objet ou d'un personnage existant dans l'univers filmique, est justifié par la nature ou l'origine des personnages, le décor ou le lieu où se déroule l'action.

Suite : Oeuvre musicale composée de plusieurs pièces courtes.

Symphonie : Oeuvre musicale à quatre mouvements, pour orchestre symphonique, calqué sur la forme Sonate.

Transparence : Qualité qui permet à un passage musical de laisser entendre la parole parlée ou chantée sans la gêner. Ce concept s'applique aussi aux timbres instrumentaux. La transparence d'un passage complet est une qualité de la composition et de l'orchestration et, en dernier recours, du mixage.

Tutti : Passage joué par la totalité de l'orchestre.

Unité thématique : Qualité d'une oeuvre cinématographique ou musicale (et en général de toute oeuvre d'art) permettant la reconnaissance de tous les éléments qui la composent comme faisant partie d'une oeuvre unique et intégrale.

Univers filmique : Lieu, époque et circonstances dans lesquelles se déroule l'action décrite par le scénario.

Valeur esthétique : Intérêt porté à la musique comme oeuvre d'art en soi indépendamment de sa fonction dramatique.

Wild recording : Enregistrement de la musique en l'absence d'images, la plupart du temps au chronomètre mais parfois sans lui (ce dernier procédé est directement apparenté au wild scoring).

Wild scorïng : Procédé de composition pour le cinéma où l'on ne tient compte que du climat général de la séquence concernée. En raison du fait qu'il n'y a pas d'événements à synchroniser, toute oeuvre composée en wild scoring est enregistrée en wild recording (sans visionnage simultané du film). Dans ce cas, il appartient au monteur d'ajuster la musique aux images et de trouver les (éventuels) événements pouvant être mis en correspondance ou synchronisme, (procédé très courant dans le travail avec la musique d’illustration (musique au mètre) ou avec dés oeuvres musicales existantes au préalable ou, encore, dans le montage de clips). Bien qu'ayant pour but principal la simplification, l'économie et la rapidité, le wild scoring est toutefois une pratique valable et compatible avec une certaine conception moderne du cinéma. A signaler que la presque totalité des partitions pour les films et séries de télévision sont en wild scoring.

Editions Romillat

91 Bd Saint-Germain

75006 PARIS

TEL. :(1) 47 35 10 00

N° d’Editeur : 87894

ILLUSTRATIONS : MORGAN

IMPRIMERIE DELMAS

N° d’imprimeur 35269

Dépôt légal : OCTOBRE 1992